НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

5 (101) • 2011
ВЕРЕСЕНЬ—ЖОВТЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: inst@ethnolog.lviv.ua

ЗМІСТ

Статті

Експедиції

Публікації



Уляна МОВНА

ЗНАКОВА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ МЕДУ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРЯДОВОМУ «ТЕКСТІ» НАРОДИН

У статті досліджується символічна роль меду у контексті родильної обрядовості українців. Розкриваються його основні семантичні конотації — медіативні, ініціаційні, соціалізуючі, фертильні, катартичні та апотропеїчні властивості, а також обрядове призначення як жертвенного продукту. Знакова функціональність меду знайшла вияв в усіх ключових структурних елементах обрядового «тексту» народин — під час народження немовляти, перших відвідин породіллі представницями жіночої частини громади, першої купелі новонародженого, хрестин та хрестинного частування.

Ключові слова: мед, родильна обрядовість, обрядовий «текст», хрестини, семантика, медіатор, українці.

Мед як ритуальний символ супроводжував людину на усіх послідовних етапах розгортання її життєвого сценарію; уже на початку життя він фігурував в контексті виконання приписів традиційної родильної обрядовості. В обрядовому обрамленні народин в українців мед, як переконаємося згодом, виконував кілька пов'язаних між собою важливих ритуальних функцій: символічного очищення породіллі та її дитяти й набуття ними нового життєвого статусу[1] (відразу після пологів обоє мали обов'язково скуштувати мед), забезпечення подальшої фертильності жінки, здійснюючи в якості медіатора контакт з позалюдським сакральним світом, а також ініціації та соціалізації новонародженого, прилучення його як «прибульця» з обшарів чужоземності до людської спільноти. Розглядаючи символічну роль меду в контексті родильної ритуалістики, спеціальному дослідженню якої присвячена ця стаття, свідомо поминаємо увагою раціональні підстави застосування зазначеного продукту в народній родопомічній практиці[2].

Народини

Відразу після пологів гуцули напували «поліжницю» горілкою з маслом та медом [15, с. 362, 365]. На Підляшші та Поділлі, прийнявши дитину, повитуха бралась готувати для породіллі «крупник» (медову горілку з пряноцами), яким через деякий час її напувала й брискала краплю напою на вуста немовляти [21, с. 28; 41, s. 46]. На Середній Наддніпрянщині невдовзі після народження дитини їй намазували губи медом [24, с. 168]. Локально на Володавщині (Підляшшя) та жінка, яка погодилася бути кумою, цілий тиждень навідувалась до роженниці додому, приносячи їй яєшню, пироги, горілку та мед [6, с. 282]. Го-

[1] В народній культурі пологи осмислювалися як «нечистий» фізіологічний акт, що робив і матір, і немовля «нечистими», а сам доторк до них небезпечним і згубним для оточуючих та всього життєвого порядку. Породілля та її дитина перебували в символічній «порожнечі» на грані світів. Цей невизначений, маргінальний статус їх спільного перебування поза суспільством, в стані ритуальної смерті породжував страх перед ними як істотами з «того» світу і був пов'язаний з семантичною опозицією свій/чужий. Завданням соціуму було полегшити їм перехід до нової життєвої іпостасі, зокрема визволити новонародженого з первісного хаосу і прилучити його до світу людської культури, використовуючи доступні символічні засоби.

[2] Наприклад, у народній медицині Західного Поділля мед у поєднанні з маслом та лікарськими травами був чинником прискорення й полегшення перебігу пологів, а також зміцнення ослабленої породіллі після їх завершення.

рілка з медом чи сам мед повсюдно були у подолян першим частуванням, яке вживала породілля. Значне поширення в них цієї ритуальної практики засвідчує хрестинна пісня з Тернопільщини:

На постелі мамусенька,
На постелі.
Коло неї чаша меду
Аж до стелі [32, с. 247].

Відвідини породіллі

Медом породілля частувала сусідок, що після пологів прийшли до неї на відвідини [29, с. 6; 12, с. 84]. Ми зафіксували побутування на Покутті та Бойківщині традиції під час перших відвідин немовляти приносити мед — «*на прихід*» (с. Прикмище Городенківського р-ну, сс. Жабокруки, Петрів, Живачів Тлумацького р-ну, с. Довпотів Калуського р-ну, сс. Кальна, Кропивник Долинського р-ну, с. Суходіл Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., сс. Лавочне, Тухля Сколівського р-ну Львівської обл.) [27, с. 104]. Одним із мотивів цієї дії було народне розуміння приписів ініціальної магії: «*Щоб дитина не була голодною все життя*». На Півдні України жінки, що приходили до новонародженого та породіллі на «одвідки» («родини»), приносили серед інших продуктів (хліб, яйця, яєшня) і мед [22, с. 10; 28, с. 28]. На Волинському Поліссі жінки, які відвідували породіллю, пригощали її вареними грушами та чорницями, заправленими медом [12, с. 79]. Здавна повсюдно у слов'ян кашу, засолоджену медом, давали родильниці як першу страву після пологів [38, s. 139]. Кашу, що складалася з незліченної кількості зерен, наділяли семантикою плідності, магічною міццю зцементування людської спільноти, а також вважали жертвою вищим небесним силам. Мед, що неодмінно додавався в кашу, розглядали як соціоінтегративний та медіаційний чинник, що мав запевнити роженниці безпечне повернення з порубіжного, ритуально не визначеного статусу, з локусу символічної смерті, у якому вона перебувала під час пологів, до людського світу. Дотримання вимог ініціальної магії при вживанні певних продуктів як перших провокувало перенесення їх властивостей на людей, запевнення успіху на новому етапі життя, вдале завершення розпочатих трансформаційних процесів. Дари-символи, якими представники селянської спільноти обдаровували щойно народжену дитину, мали позитивним чином вплинути на суспільнозначимі риси характеру нової людини, що, вливаючись в колектив сільської громади, збільшувала його чисельність.

У поляків горілка й мед належали до тих перших страв, обов'язок готувати які відразу після прийняття пологів лягав на повивальну «бабку»; їх вживання як раціональних та магічних середників було не лише оздоровчо-профілактичним жестом, але й мало виразне соціоінтегративне підґрунтя [40, s. 41]. Згодом породілля пригощала жінок-відвідувачок горілкою з медом — «пемпувкою» (пол. pępek — пупок), що володіла магічною силою забезпечити дитині благополуччя, здоров'я і швидкий ріст [14, с. 13]. Мед приносили в дар роженниці на третій день після пологів словаки та болгари [11, с. 209].

Перша купіль

Перша купіль як обрядодія очищення водою, що змивала з новонародженого ознаки того «нелюдського» світу, звідки він появився, відганяла злі сили, продукувала позитивні людські якості, приєднувала до роду, традиційно відбувалась у перші миті після приходу дитини на «цей» світ, визначальні з точки зору програмування її майбутньої долі. Мовою бінарних опозицій К. Леві-Строса, вона мала на меті символічно прилучити до царини Культури істоту, що вже існувала фізично, але ментально поки що належала до царини Природи. Повсюдно українці лили мед у водну купіль, намагаючись, за законами контактної та імітативної магії, наділити малюка позитивними якостями цього продукту. Так, бойки додавали до першої купелі трошки меду, аби немовля любили «*як мед пчоли*», «*аби такий солодкий як мед*» [17, арк. 80, 96; 4, арк. 15], а дівчинці, окрім того, намазували медом щічки й ручки «*шоби була люб'язна до хлопців, би була як мід, солодка*» [18, с. 614] (с. Плоске Старосамбірського р-ну Львівської обл.). Гуцули, доливаючи його до першої купелі, висловлювали побажання, щоб новонароджена дитина була «*солодкою*» (прояв семантики меду як універсального символу солодкості. — *У. М.*), «*аби здорова, аби хлопці любили*» [1, арк. 26, 33; 39, s. 126]. З тотожною мотивацією «*годиться перед тим кинути у купіль ложку меду, щоб дитині так солодко було жити на світі*» [36, с. 181] давали ложку меду у першу купіль мешканці Підгір'я. Аналогічно чинили й українці Поділля (сс. Митинці, Хотьківці, Вереміївка, Заруддя

Красилівського р-ну Хмельницької обл.) та прилеглої до нього території етнографічної Волині, щоб «*дитина солодка була*», «*щоб її майбутнє життя було солодким*» [12, с. 74; 26, с. 10].

Під час водної купелі немовляти, що наділялась неабияким магічним сенсом, мед виступав символічним номінатором, ідентифікатором та маркером біологічної статі, оскільки новонароджений за визначенням був істотою безстатевою. Згідно з повідомленням польського етнографа Г. Бігеляйзена, покутяни вливали дещицю меду до першої купелі лише дівчинки, прагнучи додати їй вроди та привабливості для хлопців у майбутньому [37, s. 139]. З аналогічними побажаннями («*щоб гарною була*», «*щоб була красна*») мед доливали в купіль дівчинки українці Маріупільщини та Черкащини [28, с. 28; 8, с. 151]. Задля викликання майбутнього інтересу з боку протилежної статі («*аби хлопці любили*») додавали мед у купіль дівчаткам й мешканці Волинського Полісся [30, с. 68]. Присутність меду у водній купелі вважалась батьками новонародженої доньки важливим чинником зміцнення її подальшого здоров'я у с. Томашівка Дунаєвецького р-ну Хмельницької обл. [26, с. 11]. Натомість на Дніпропетровщині (с. Миколаївка Софіївського р-ну) споліскували після першої купелі водою, настояною на свіжому яблуці з медом, не дівчинку, а хлопчика [22, с. 35].

Дотримувались звичаю вливати мед у першу купіль немовляти й інші народи європейського континенту — насамперед слов'янські, в яких цю магічну операцію виконувала баба-повитуха з мотивацією «*щоб було любе*», а також румуни, німці Сілезії та євреї [10, с. 284; 37, s. 139; 20, с. 133].

Хрестини

Мед був невід'ємним компонентом хрестинного столу в багатьох етнографічних районах України. Так, покутяни, збираючись на хрестинний обід, брали з собою мед, а куми несли його ще до церкви. На Підгір'ї гостей на хрестинах частували медом [2, арк. 52, 101; 3, арк. 13]. На Півдні до каші, яку варила баба-повитуха на хрестинний обід, обов'язково додавали медову ситу [22, с. 11]. «Бабину кашу», що її готувала родопомічниця на обід з нагоди «родин» / «хрестин», на Рівненському Поліссі солодили медом, а на Київському — медовухою [9, с. 226; 31, с. 240—241]. На Поділлі мед фігурував на хрестинах у вигляді горілки з медом [29, с. 6], а на території Середньої Наддніпрянщини — варенухи (вареної на фруктах й медові горілки), а крім того у щільниках, які могли приносити власники бджіл [25, с. 268; 33, арк. 87]. Холмщаки обов'язково варили молочну рисову кашу й окремо подавали до неї мед, щоб подальше життя дитини «*було солодким*» [7, с. 220].

Мед був присутній на святковому столі після проведення обряду похрестин у білорусів, поляків (кума приносила на хрестини мед), болгар (мати пекла велику кількість медівників, які з'їдали на хрестинах родичі і знайомі) [23, с. 220; 14, с. 13; 37, s. 223].

* * *

Первісно жертва батьків, яка складалася з каші, меду і молока, призначалася для умилостивлення богів, а згодом стала хрестинним частуванням людей. Традиція здійснювати узливання медом і молоком під час народження дитини відзначається глибокою архаїкою, що сягає часів індоєвропейської спільності, вона практикувалася стародавніми індусами, римлянами, германцями [35, с. 49; 12, с. 165]. В українців релікт давнього жертвоприношення богам чи іншим представникам сакрального з приводу появи нового члена людської спільноти локально (Західне Поділля) зберігся до початку XX ст. у вигляді підкидання до стелі (а в глобальному сенсі доправлення жертви догори як місця обителі вищих сил) залишків крупника, що його відразу після першої купелі немовляти перехиляли по чарці повитуха, породілля та її домочадці [41, s. 47].

На широке ритуально-магічне застосування меду в родильних обрядах українців вплинули давні вірування, пов'язані з «рожаничними трапезами», на яких присутні пригощалися від пожертв язичницьким божествам. Рід та рожаниці були божествами, які сприяли родам і охороняли немовлят. Офірування у вигляді хліба, солі, меду і сиру слов'янським язичницьким богам Роду і Рожаниці супроводжували в минулому всі дари та учти, пов'язані з народженням [13, с. 227; 12, с. 86]. Трапеза «роду і рожаницям» («*крають хлѣбы и сыры и медъ*») згадується у «Питаннях Кирика» (XII ст.), про «*кутю та інші трапези*» говориться у «Слові Христолюбця» (XIV ст.).

На думку І. Срезневського, поклоніння рожаницям (молитва і обрядовий обід) забезпечувало щасливу долю новонародженому, а віра в них виступала у старовинних пам'ятках одним із залишків

загальнослов'янської єдності [34, с. 112, 106]. За свідченням «Домостроя», росіяни ще у XVI ст. вірили у рожаниць, а жінки варили кашу «*на зібрання рожаницям*».

Під Родом наші предки розуміли колективну, родову долю, єдину для всіх, а безпосередніми провідирками родової долі були рожаниці як індивідуальні божества. Віра у богинь долі і життєвого призначення людини характерна для античної та сучасної європейської традиції. Дослідники констатують особливу близькість слов'янських рожаниць й грецьких ериній, котрі могли виступати найпростішим виявом доброї чи злої природженої долі [16, с. 19]. У Греції ще досі вірять у мойр, що приходять визначати долю дитини на сьомий день після її народження. Для них готують солодку страву з борошна та меду (алеврею) й залишають її на ніч на столі задля того, щоб богині послали дитині «солодку» долю [5, с. 112].

У румунів та болгар тривалий час зберігався обряд «стіл провісниць долі» чи «орісниць», які відвідували домівку третього дня після народження дитини, щоб накреслити її подальшу долю. Пригощали їх коржами, намазаними медом. Болгари також вважали мед міфологічним символом добра, щастя і благополуччя, наділеним магічною силою, спроможною сприятливо вплинути на долю щойно народженого [20, с. 130; 11, с. 209; 19, с. 100]. Тобто, тут спостерігається кореляція між наділенням долею та медом як знаком.

Висновки

У родильно-хрестинній обрядовості українців мед виконував низку ключових символічних функцій, що взаємно корелювали між собою. По-перше, ритуального очищення матері та немовляти після пологів як «нечистого» фізіологічного акту, а також, будучи медіатором поміж позалюдським та людським світами, символічної інкорпорації дитини та реінкорпорації матері до людської спільноти після їх спільного перебування у лімінальній ситуації народження, невизначеному локусі поза суспільством, стані ритуальної смерті. По-друге, соціалізації (соціальної адаптації) новонародженого, сприяючи набуттю ним соціально важливих рис характеру, володіння якими в подальшому мало на меті полегшити його повноцінне влиття в соціум і встановлення стабільних відносин з найближчим оточенням. По-третє, в ході проведення обрядових чинностей актуалізувалася семантика меду як фактора символічної номінації, ідентифікації та маркування біологічної статі, як міфологічного символа, наділеного магічною спромогою позитивно впливати на подальшу долю немовляти, що визначалася вищими силами уже в перші хвилини його життя, які в силу цього набували високого семіотичного статусу. По-четверте, споживанням меду як символу плідності забезпечувалось і подальше збереження фертильності породіллею як жінкою дітородного віку, що спроможна привести на світ ще не одне дитя.

1. Архів Інституту народознавства НАН України (Далі : Архів ІН НАНУ). — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 435.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 436.
3. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 448.
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 468.
5. *Баранов Д.* «Незнакомые дети» (к характеристике образа новорожденного в русской традиционной культуре) / Д. Баранов // Этнографическое обозрение. — М., 1998. — № 4. — С. 110—122.
6. *Борисенко В.* Обряди життєвого циклу людини / Валентина Борисенко // Холмщина і Підляшшя : історико-етнографічне дослідження. — К., 1997. — С. 280—309.
7. *Борисенко В.* Повсякденна їжа та ритуальні страви / Валентина Борисенко // Холмщина і Підляшшя : історико-етнографічне дослідження. — К., 1997. — С. 215—222.
8. *Боряк О.* Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців : між профанним і сакральним / Олена Боряк. — К., 2009.
9. *Боряк О.* Родильні та поховальні обряди / Олена Боряк // Етнокультура Рівненського Полісся. — Рівне, 2009. — С. 219—264.
10. *Вагилевич І.* Бабини у слов'ян / Іван Вагилевич // Народознавчі зошити. — Львів, 2009. — № 1—2. — С. 282—284.
11. *Валенцова М.* Мед / М. Валенцова // Славянские древности: этнолингвистический словарь. — М., 2004. — Т. 3. — С. 208—210.
12. *Гаврилюк Н.К.* Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев) / Н.К. Гаврилюк. — К., 1981.
13. *Гаврилюк Н.К.* Сліди давньоруських традицій в родильній обрядовості українців кінця XIX — початку XX ст. / Н.К. Гаврилюк // Етнографія Києва і Київщини. Традиції й сучасність. — К., 1986. — С. 211—231.
14. *Ганцкая Е.* Поляки / Е. Ганцкая // Рождение ребенка в обычаях и обрядах. Страны зарубежной Европы. — М., 1999. — С. 202—220.
15. *Гвоздевич С.* Із польових записів про родильну обрядовість / Стефанія Гвоздевич // Діалектологічні студії. 6. Лінгвістичний атлас — від створення до інтерпретації. — Львів, 2006. — С. 357—368.
16. *Голиченко Т.С.* О значении культа рода в славянском мифологическом мировоззрении / Т.С. Голиченко //

Человек и история в средневековой философской мысли русского, украинского и белорусского народов. — К., 1987. — С. 12—20.
17. *Гонтар Т.* Бойківська етнографічна експедиція (Польові матеріали про народне харчування). 1975 р. / Таїсія Гонтар // Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 222.
18. *Гузій Р.* Родильні звичаї та обряди на Старосамбірщині (за матеріалами польових досліджень) / Роман Гузій, Леся Горошко // Народознавчі зошити. — Львів, 2010. — № 5—6. — С. 611—617.
19. *Зеленина Э.И.* Из болгарской пчеловодческой терминологии / Э.И. Зеленина // Славянское и балканское языкознание. Язык в этнокультурном аспекте. — М., 1984. — С. 98—109.
20. *Зеленчук В.С.* Румыны / В.С. Зеленчук // Рождение ребенка в обычаях и обрядах. Страны зарубежной Европы. — М., 1999. — С. 126—140.
21. *Ігнатюк І.* Звичаї та обряди при народженні дитини на Південному Підляшші / І. Ігнатюк // Над Бугом і Нарвою. — Більськ Підляський, 2000. — № 6. — С. 28—29.
22. *Калита VI* (Від колиски до могили). — Дніпропетровськ, 2008.
23. *Карский Е.Ф.* Белорусы / Е.Ф. Карский. — М., 1916. — Т. 3.
24. *Кримський А.* Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного / Агатангел Кримський. — Черкаси, 2009.
25. *Малинка А.* Родыны и хрестыны / А. Малинка // Киевская старина. — К., 1898. — Т. 61. — С. 254—286.
26. *Маховська С.* Народини на Хмельниччині / С. Маховська // Берегиня. — К., 2011. — № 1. — С. 5—24.
27. *Мовна У.* Звичаї та обряди українських пасічників Карпат і Прикарпаття (друга половина XIX — початок XX століття) / Уляна Мовна. — Львів, 2006.
28. Окрестности Мариуполя: взгляд этнографа. История заселения, культура и быт жителей края. Конец XVIII—XIX вв. — Мариуполь, 2008.
29. *Онищук А.* Розвідки над народнім побутом / Антін Онищук // Побут. — К., 1928. — Ч. 2—3. — С. 3—10.
30. *Оніщук К.* «І народилась дитинонька, матінки кровинонька» (родильні обряди у Любомльському районі) / К. Оніщук // Минуле й сучасне Волині й Полісся : роде наш красний : збірник наук. праць. — Луцьк, 2007. — С. 67—69.
31. *Орел Л.* Українське Полісся. Те, що не забувається / Лідія Орел. — К., 2010.
32. Пісні Тернопільщини / упоряд. С. Стельмащук, П. Медведик. — К., 1989.
33. Польові матеріали автора 2009 р. з Черкаської області.
34. *Срезневский И.* Роженицы у славян и других языческих народов / Измаил Срезневский // АИЮСР, издаваемый Н. Калачовым. — М., 1855. — Кн. 2. — С. 97—122.
35. *Сумцов Н.* Хлеб в обрядах и песнях / Николай Сумцов. — Харьков, 1885.
36. *Франко І.* Людові вірування на Підгір'ю / Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1898. — Т. 5. — С. 160—218.
37. *Biegeleisen H.* Matka i dziecko w zwyczajach, obrzędach i praktykach ludu polskiego / Henryk Biegeleisen. — Lwów, 1927.
38. *Biegeleisen H.* U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą / Henryk Biegeleisen. — Lwów, 1929.
39. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyzny / Jan Falkowski. — Lwów, 1937.
40. *Leńska-Bąk K.* Obrzędowa funkcja miodu / Katarzyna Leńska-Bąk // Literatura Ludowa. — Wrocław, 2006. — № 4—5. — S. 31—48.
41. *Spittal S.* Lecznictwo ludowe w Założcach i okolicy / S. Spittal. — Tarnopol, 1938.

Uliana Movna

ON SIGNIFICATIVE ROLE OF HONEY IN UKRAINIAN RITUAL TEXT OF BIRTH

The article has been concerned with symbolic role of honey in the context of Ukrainians' birth rites and throws some light upon main semantic connotations of the product i.e. mediative, initiative, social, fertile, cathartic and apothropaic functions, as well as its ritual predestination as sacrificial matter. Significant function of honey has manifested itself through main structural elements of ritualistic birth text during delivery, the first visiting of young mother by rural women, the first bathing of new-born baby, baptismal and christening treat.

Keywords: honey, birth rites, ritual, «text», baptism, semantics, mediator, Ukrainians.

Ульяна Мовна

ЗНАКОВАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ МЕДА В УКРАИНСКОМ ОБРЯДОВОМ «ТЕКСТЕ» ДЕТОРОЖДЕНИЯ

В статье исследуется символическая роль меда в контексте родильной обрядности украинцев. Раскрываются его главные семантические коннотации — медиативные, инициационные, социализирующие, фертильные, катартические и апотропеические свойства, а также обрядовое предназначение как жертвенного продукта. Знаковая функциональность меда отобразилась во всех ключевых структурных элементах обрядового «текста» деторождения — во время рождения ребенка, первого посещения роженицы представительницами женской части сельского общества, первого купания новорожденного, крестин и крестинного угощения.

Ключевые слова: мед, родильная обрядность, обрядовый «текст», крестины, семантика, медиатор, украинцы.



Ірина ЗАМОСТЯНИК

ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ ЛЬВІВСЬКИХ МІЩАН КІНЦЯ XVI — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються такі складові весільної обрядовості львівських міщан кінця XVI — початку XVII ст., як зальоти, заручини, власне весілля та поправини. Окрема увага звернена на роль сім'ї у тогочасному міському суспільстві та на одну з найдавніших форм одруження — викрадення нареченої.

Ключові слова: весілля, обрядовість, заручини, сім'я, міщани, Львів.

Сімейна обрядовість у середовищі міської спільноти України періоду пізнього середньовіччя належить до тих аспектів етнології, які залишились поза увагою дослідників. Ситуація ускладнюється ще й випадковістю та розпорошеністю архівних джерел, не завжди здатних запропонувати вичерпні відповіді на всі поставлені запитання. Незважаючи на це, архівні документи зберегли багатий джерельний матеріал з окресленої проблематики, ще досі мало введений до наукового обігу.

У пропонованій статті хочемо звернути увагу на одну зі складових сімейної обрядовості — весільну, яка досліджується на прикладі великого міста Руського воєводства кінця XVI — першої половини XVII ст. — Львова, в якому віддавна співіснували різні етноси та конфесії, відбувався постійний наплив людності іззовні, що, у свою чергу, сприяло перехрещенню різнорідних зовнішніх впливів.

Оскільки весільна обрядовість львівського міщанства перелому XVI—XVII ст. ніколи не була предметом спеціального наукового вивчення, окремі відомості про неї знаходимо в загальних дослідженнях Владислава Лозинського, [53], Меєра Балабана [43], Анджея Карпінського [51]. Так, В. Лозинський, розглядаючи львівське міщанство XVI—XVII ст., вперше звернув увагу на весільну обрядовість львівських міщан, ввівши до наукового обігу архівні документи з цієї проблематики. Зокрема, дослідник торкнувся таких питань, як сватання, заручини, віно та посаг, викрадення нареченої й весілля.

Подружній стан у міському суспільстві Львова вважався бажаним для всіх, хто не був духовною особою латинського культурного кола. Але перевагами сімейного життя могли користуватися тільки офіційно одружені (обвінчані) міщани, позашлюбні відносини засуджувалися — вважалися ганебними та суворо каралися. Зокрема, за ухвалою цеху шапкарів 1641 р. ті вдови ремісників, у яких народжувалися позашлюбні діти, втрачали ремесло та його ужиток; вдівцям, які мали незаконно народжених дітей, покарання визначали райці [30, с. 416—417]. Окрім того, незаконно народжені діти не могли прийняти міське право[1], їх не

[1] Так, щоб стати повноправним громадянином у Львові, як, зрештою, у всіх великих містах Польщі, потрібно було підтвердити своє законне походження. Правда, при наданні міського права інколи вистачало особистого зобов'язання протягом кількох років підтвердити своє законне походження, або ж поручення поважного громадянина міста за бажаючого одержати таке право. Хоча на практиці траплялося й так, що таке підтвердження приносили ро-

допускали до цехів [30, с. 14, 18; 36, с. 35; 25, с. 71, 80]. Хоча в актових книгах зустрічаються згадки про ситуації, коли чоловік і жінка жили разом без шлюбу, на загал це були поодинокі випадки. Зокрема, у судовій справі 1601 р. йдеться про Барбару, яка жила зі Станіславом Хапком, брюховицьким лісником, без шлюбу й мала з ним дітей. Громада зовсім нерадо поставилася до співжиття разом неодружених чоловіка та жінки, хоча довший час не перешкоджала цьому. Але після смерті Барбари суд постановив вигнати чоловіка разом із незаконно народженими дітьми з міста [5, с. 322]. Незважаючи на те, що у цьому випадку довший час маґістрат не чинив ніяких перешкод щодо відкритого життя без шлюбу С. Хапка з Барбарою та, відповідно, порушення ними звичаїв громади, все ж таки в інших випадках вплив громади на своїх членів був помітнішим.

Наскільки неприйнятним було мешкання чоловіка і жінки без шлюбу свідчить й інший документ. В протоколах війтівського уряду збереглася згадка про те, що Процик із Підбірців тривалий час проживав без шлюбу з Марухною у Винниках і мав з нею одну дитину, яка померла, «за що громада хотіла його вигнати з села. А він теж відіславши від себе ту Марушку раніше, ніж взяв шлюб, і взявши до себе дітей, оженився у львівському передмісті з тією іншою Марухною і мешкав порядно з нею аж до смерті. Але те напевне знаємо, що перша Марушка була нешлюбною» [16, с. 197, 214]. Як бачимо, Процик, під тиском громади, все ж узяв шлюб, правда, з іншою жінкою.

Але зазвичай такі відверті співмешкання чоловіка і жінки без шлюбу та весілля в досліджуваний період траплялися рідко. Для львівських міщан визначальним було вкрай негативне ставлення громади до таких пар. Зокрема, один з перших старійшин Успенського братства — Юрій Рогатинець у 1603 р. привселюдно назвавши синів Євфимії Стрілецької народженими поза церковним шлюбом, образив не тільки Євфімію, а й її родича — знаного братчика Івана Красовського, з яким до цього часу Юрій був у дружніх стосунках [37, с. 59]. Неприйнятною у громаді була втрата цноти до заміжжя і тим паче — вагітність незаміжньої дівчини. Так, львівський міщанин Ян Слонєчанка зґвалтував свою служницю, яка на той час мала одинадцять років. Надаючи 1603 р. свідчення у суді про той випадок, вона зауважувала: «Пішовши від нього тоді, за шість тижнів пішла заміж тому, що це вже стало відомо сусідам» [16, с. 670]. Очевидно, в результаті зґвалтування служниця завагітніла, що зауважили члени громади, таким чином, втрата дівчиною цноти стала явною, і це змусило останню поспішити зі заміжжям. Однак не всім молодим жінкам, які з різних причин, втрачаючи цноту, вагітніли, вдавалося вийти заміж. Для міської громади позашлюбні діти виявлялися «зайвими» та й самі матері таких дітей опинялася в скрутному становищі. На несприйняття громадою матерів-одиначок вказують нелегальні аборти, вбивства та підкидання новонароджених. Незважаючи на суворі покарання за такі дії, — маґістрат карав таких жінок смертю [50, s. 153, 157—159], вони все одно зважувались на подібні злочини.

Беручи до уваги істотну роль громади у житті поодиноких громадян тогочасного Львова, не дивно, що міщани приділяли велику увагу процесу створення нової сім'ї. В архівних джерелах вдалося віднотувати такі складові у весільній обрядовості львівських міщан кінця XVI — початку XVII ст., як зальоти, заручини, власне весілля та післявесільний обряд частування гостей у молодого. Ці етапи відповідають трьом періодам весільної обрядовості: передвесільному, власне весільному та післявесільному.

У джерелах є згадки і про одну з найдавніших форм одруження — викрадення нареченої. Так, грек Киріак Папара вночі насильно і швидко викрав русинку Настусю Григоровичівну без відома її родичів і утримував у себе «в ув'язненні»: тримав, щоб за нього пішла заміж, «різними способами примусив» її таємно і без дозволу матері взяти шлюб з ним [53, s. 185—187]. Цікаво, що у цій справі позивачами до викрадача були не батьки дівчини, а вдівець Бальтазар Ґрабовський, що на той час вже мав онуків. Цей поважний львівський купець сватався до юної Григоровичівни і сім років домагався руки Настусі, надсилаючи різні подарунки як самій дівчині, так і її матері та замовляючи для першої музик в надії на

дичі міщанина вже після його смерті. Таку ситуацію маємо зі знаним львівським архітектором Павлом Римлянином, який у 1585 р. прийняв міське право та зобов'язався протягом двох років підтвердити своє законне походження, однак таке підтвердження його вдова надала вже після смерті архітектора (1618). Якщо ж виявлялося, що насправді міщанин, якому надали міське право, народився не в шлюбі, то його позбавляли такого права. Див.: [54, s. 50—51; 53, s. 17; 56, s. 294—295; 32, с. 458—459].

одруження. Дівчина приймала його подарунки і давала йому всілякі надії, але до весілля так і не дійшло через згадане викрадення. Ображений таким розвитком справ Б. Ґрабовський звернувся до суду, зібравши свідків та листи Григоровичівни. З цих листів виявляється, що родичі дівчини не схвалювали її вибору й забороняли їй виходити за Бальтазара [53, s. 187—188]. З тривалого судового процесу довідуємось, що вагомими в цій справі було недотримання обіцянки Настусі та її родинні зв'язки з викрадачем (він був братом шваґра — чоловіка двоюрідної сестри Н. Ґригоровичівни), а зовсім не факт викрадення дівчини, яка ще й до того заперечувала на суді те, що обіцяла вийти заміж за Бальтазара. В результаті судової тяганини шлюб Настусі та К. Папари залишився дійсним, при цьому вона мусіла присягнути, що не брала подарунків від Бальтазара, а ті, які брала — віддала йому. І хоча зазначена згадка про викрадення нареченої належить до пізнішого часу, а саме 1669 р., вона яскраво демонструє тяглість традиції і при потребі — звернення до такої форми одруження[2]. На те, що були випадки одруження через викрадення дівчини, вказує й один із пунктів статуту Львівського Успенського братства, в якому, серед іншого, зазначалося: якщо священик вінчав шлюб з викраденою дівчиною, то за наявності декількох свідків на нього потрібно було донести єпископу і такий священик мав відповідати перед судом [22, с. 6]. Правда, випадки одруження в результаті викрадення дівчини є поодинокими, як правило, одруження відбувалося в присутності свідків і зі згодою батьків наречених.

Першим кроком до створення сім'ї були зальоти — сватання хлопця до дівчини. В архівних джерелах цей етап на шляху до створення нової сім'ї описаний дуже скупо. Передусім, це пов'язано з відсутністю серйозних витрат з боку обох сімей порівняно із заручинами та власне весіллям. Не будучи фінансово зацікавленими у зверненнях до маґістрату зі скаргами чи позовами, які б стосувалися саме зальотів, міщани, на загал, не торкалися цих питань у своїх свідченнях. Тому відтворити повнішу картину обрядових дій під час зальотів на автентичному матеріалі епохи вкрай важко. Але, незважаючи на малочисельність свідчень з цього приводу, все ж вдалося віднотувати важливі факти таких обрядодій. Зокрема, про зальоти Яна Ґавловича згадували його мати Софія та вітчим: «Під час зальотів надсилав різні подарунки у різні місця, які нам обійшлися щонайменше 20 золотих, хоча достатньо було дати 14» [8, с. 618][3]. З тексту випливає, що безпосередня участь хлопця у зальотах не передбачалася, оскільки навіть подарунки він не віддавав дівчині власноруч, а передавав їх. Традиція проводити сватання без хлопця зберігалася аж до першої половини XIX ст. у різних регіонах України [26, с. 22; 34, с. 66]. Привертає увагу і твердження батьків Я. Ґавловича, що їх син надсилав «різні подарунки у різні місця». Найімовірніше, зальоти відбувалися не один день, оскільки подарунки надсилали «у різні місця». Дослідники, виділяючи три етапи сватання, обмін подарунками між двома родинами, на загал відносять до останнього — третього етапу [40, с. 51; 26, с. 30]. Тривалі переговори відбувалися і під час сватання у 1632 р. Теодора Яновича до доньки Григора Романовича — Софії. Причому, їх вели з батьками дівчини свати також без участі самого Теодора. «Довгі намови» відбувалися під час м'ясопустів, і лише після того, коли обоє батьків Софії пообіцяли сватам віддати доньку в подружній стан Т. Яновичу, свати повідомили останньому, що виконали його доручення [11, с. 118][4]. Як бачимо, свати на цьому етапі відігравали дуже важливу роль, адже від їхнього вміння вести переговори міг залежати результат зальотів. Тривалість зальотів не була чітко визначеною — вони могли продовжуватися декілька місяців або завершитися дуже швидко. М. Богуцька навіть припускала, що їхня тривалість залежала від того, чи була обраниця ще дівчиною, чи вдовою, остання могла погодитися на заручини набагато швидше [44, s. 48].

Не менш важливою була і сума грошей, яка витрачалася родиною хлопця на подаруки під час зальотів. Так, як зазначалося, батьки Я. Ґавловича на зальоти витратили 20 злотих. Такі кошти були чималою сумою на той час, беручи до уваги, що середня вартість коня, наприклад, сягала від 15 до 40 злотих [8, с. 618—619; 31, с. 431, 439]. Незважаючи

[2] Пережитки такої давньої форми укладення шлюбу збереглися у весільній обрядовості українців XIX — початку XX ст., яка супроводить приїзд молодого до дому молодої. Див.: [34, с. 113].

[3] Документ опубліковано: [31, с. 434, 439].

[4] Документ використали у своїх публікаціях: [53, s. 184; 29, с. 6]. Стаття перевидана [28, с. 280].

на думку батьків, що достатньо було витратити менше грошей на подарунки під час зальотів, Ян наполіг на більшій сумі. Зазвичай як пишність гостини, так і кількість подарунків під час сватання залежала від заможності батьків наречених [26, с. 30]. Але в нашому випадку батьки нареченого вважали, що їхній майновий стан не дозволяє їм на такі дорогі подарунки. Тому, очевидно, хлопець, передаючи такі коштовні подарунки, хотів справити хороше враження на родину обраниці, що, в свою чергу, може вказувати на його симпатії до дівчини.

Загалом вибір пари у незаможних міщан відзначався більшою свободою не тільки порівняно з міщанами з багатих родин, а й із селянами[5]. Хоча тут слід додати, що і серед бідніших верств міщанства все-таки визначальними мотивами одруження були не почуття, а матеріальний добробут родини, працьовитість молодих [7, с. 1161] та покірність майбутньої дружини [3, с. 881]. Важливу роль при виборі пари відігравали батьки. Так, Івашко Зенькович пообіцяв Івану Рогатинцю віддати свою доньку Катерину за нього. Дівчина, не сміючи перечити батькові, погодилася з думкою останнього — відбулися заручини. Видно, Катерина не дуже прагнула виходити за Івана, оскільки після смерті батька заручилася з іншим [6, с. 19—20]. Цікавим є те, що серед львівського міщанства досить поширеним явищем було укладання шлюбів з мешканцями інших міст. Люція Харевічова навіть вказувала на «добрий тон» в тогочасному львівському суспільстві вибирати собі пару з Кракова чи Варшави [45, s. 51]. Справді, в актових матеріалах зустрічаємо такі відомості. Зокрема, знаний львівський купець, вчений, поет, а з 1623 р. — консул Ян Альнпек[6] видав доньку Сусанну за краківського патриція Станіслава Брикнера [53, s. 102].

І хоча при виборі пари одним з найважливіших чинників був майновий стан сімей хлопця та дівчини, важливу роль тут також відігравали й етнічна належність та віросповідання обранців. Так, юдеї не могли одружуватись з християнами. Крім того, виникало чимало перепон при одруженні православних з католиками. Згадаємо хоча б одного з керівників Успенського братства Дмитра Красовського, який мав клопоти через віросповідання своєї дружини-католички Ядвіги. Саме з укладенням у 1574 р. нерівного шлюбу українського кравця Д. Красовського та польки Ядвіги почалася судова тяганина з приводу опікунства над неповнолітньою донькою Ядвіги від її першого шлюбу з львівським міщанином та заможним купцем шотландського походження Альбертом Аландом — Катериною. Суд надав перевагу в такій опіці брату А. Аланда — Вільгельму, мотивуючи рішення тим, що внаслідок різниці у релігії Дмитро не зможе дати належного виховання католицькій дівчині [2, с. 264; 38, с. 52]. Крім того, маючи у шлюбі з Ядвігою свою кровну доньку, Д. Красовський зіштовхнувся з іншими проблемами. У 1590 р. він скаржився у суді на свою падчерку Катерину, на той час одружену з Фольтином Раперніком, що та «доньку мою власну, яка була не повнолітньою, приховано і таємним звичаєм викликала її, і до себе (*йти. — І. З.*) намовила [...]. Там її, яка не мала ще розуму і достатньо років, в себе тримаючи, намовила на те, щоб вона зневаживши мене — свого батька, віру грецьку, в якій вона хрещена і вихована і в якій я до сьогодні з початків своїх є, згордувавши нею і цим усім, на кінець і мною — своїм батьком, до римської віри пристала» [3, с. 1303]. У цьому випадку маємо яскравий приклад того, наскільки глибоко укорінилося звичаєве право в середовищі тогочасного львівського міщанства. За звичаєвим правом, у випадках змішаних шлюбів сини набували такої ж етнічної належності та віросповідання, яких був їх батько, а доньки — яких була їх мати. Тому не дивно, що падчерка Д. Красовського зважилася на «самовільне» вихрещення зведеної сестри в латинський обряд наперекір вітчиму і матері: оскільки мати була католицького віросповідання, то її донька мала сповідувати ту ж віру, незважаючи на волю батька. Відхиленням від чинної норми було те, що донька Д. Красовського, за його словами, була охрещена й вихована у православній вірі. Слід додати, що в середмісті Львова такі змішані шлюби між українцями та поляками відбувалися досить рідко, на відміну від передмість та приміських сіл, де такі випадки траплялися частіше [38, с. 51]. Зауважимо також, що укладалися шлюби і між представниками різних етнічних груп, але одного віросповідання. Для прикладу згадаємо

[5] Докладніше про примусові шлюби в сільському та шляхетському середовищах на прикладі Волині XVI—XVII ст. див.: [27, с. 165—173].

[6] Вже на поч. XVII ст. Альнпеки полонізувалися і в документах підписувалися як Алембеки. Див.: [53, s. 78—81].

хоча б шлюб грека Киріака Папари та русинки Настусі Григоровичівни [53, s. 185—188].

Наступним етапом після зальотів були заручини. У тогочасному суспільстві вони відігравали досить істотне значення. Львівські міщани приділяли велику увагу публічності обряду заручин і весілля — такі дійства відбувалися при свідках, які в майбутньому могли підтвердити цей факт. Які саме функції покладалися на заручини можна робити висновок із записів, збережених в актових книгах маґістрату. Так, під 1602 р. йдеться про заручини львівського ремісника Томаша Дунайовського з Барбарою. Заручини відбувались при свідках: вони «взяли шлюб і це рукоподанням підтвердили і це все підтвердити в костелі Божому в руках капланських» [15, с. 1693] і домовились одружитися того ж року, а якщо б Томаш відмовився, то втратив би своє ремесло [15, с. 1693]. За невиконання раніше даної обіцянки одружитися накладалося досить суворе покарання. У випадку з Т. Дунайовським це була втрата ремесла, але найчастіше передбачався штраф. Зокрема, 1622 р. під час заручин Андрія Любачівського з Агнесою із Перемишля закладено п'ять гривень кари на той випадок, коли б одна зі сторін хотіла відмовитися від заручин [9, с. 654]. Якуб Ткачик з Перемишля свідчив на суді, що під час його заручин 1590 р. з дочкою львівського міщанина Яцка Ялаха було закладено 30 гривень [12, с. 1052]. Про збитки від розладнаного одруження маляра Грицька з Химкою, донькою попаді Фенни з Галича йшлося і в угоді 1578 р., досягнутій у Львівському гродському уряді. І вже в 1584 р. Грицько отримав поквитування з відшкодування збитків, спричинених його відмовою від одруження [1, с. 236][7].

Про те, що випадки відмови від укладення шлюбу після заручин траплялись, відомо й із судового позову 1623 р., в якому мешканка (на той час) Львова Реґіна з Любліна позивала Андрія з Кам'янця-Подільського, прагнучи стягнути з нього витрачені на заручини гроші. Справа полягала у тому, що згаданий Андрій — учень цирульника, заручившись у Львові, через певний час зник із міста [10, с. 593—594].

Відмовитися від одруження міг не тільки заручений міщанин, а й його обраниця або її родичі. Так, згаданий братчик І. Рогатинець у 1604 р. клопотався в суді про одруження з Катериною, яка з ним була заручена. Батько Катерини — Івашко Зенькович пообіцяв видати заміж доньку за І. Рогатинця «і сама панна руку на це [...] дала». Але до шлюбу так і не дійшло, а після смерті І. Зеньковича Катерина заручилася з іншим міщанином — Миколою Савичем. І хоча суд задовільнив прохання І. Рогатинця [6, с. 19—20], у пізніших документах Катерина Зеньковичівна згадувалася вже як дружина М. Савича [6, с. 40]. Таке наполегливе намагання сина одного з керівників Успенського братства І. Рогатинця — теж Івана, все-таки поріднитися з родом Зеньковичів, можна пояснити не так його особистими симпатіями до обраниці, як можливістю покращити своє матеріальне становище[8]. Адже майновий стан братчика І. Зеньковича під кінець XVI ст. був показним і він навіть зміг придбати нерухомість на Ринку [35, с. 52]. Траплялися випадки, коли батьки дівчини спочатку давали згоду батькам хлопця на одруження доньки, але згодом відмовлялись від домовленостей. Зокрема, син Домініка Гепнера мав одружитися з донькою краківського купця Станіслава Брикнера, про що батьки молодої пари домовились між собою. Але до весілля так і не дійшло, через відмову батька дівчини [53, s. 183].

У тогочасному родинному праві Речі Посполитої заручини вважались практично першою фазою укладення шлюбу, що обов'язково мала завершитись весіллям. Власне кажучи, заручини і були початковою світською формою укладення шлюбу. Ще до Тридентського собору 1545—1563 рр. латинська Церква навіть офіційно визнавала таку форму шлюбу, укладену без участі духовенства [55, s. 267]. Звичайно, на підставі наведених записів не доводиться пропонувати висновок про відсоток випадків відмови від укладення шлюбу після заручин. Можна лише стверджувати, що це негативно сприймалося у суспільстві і виступало приводом для звернень до суду.

Не менш цікавим є також питання витрат на заручини. В одному з документів 1623 р. привертає увагу та обставина, що молода — вдова Реґіна з Любл-

[7] Документ використано [24, с. 44; 23, с. 173].

[8] У 1601 р. Іван та Юрій Рогатинці (батько та дядько згаданого Івана) спільно володіли Богданівською кам'яницею на Руській вулиці і двома будинками з городами на передмісті. І хоча це була чимала нерухомість на той час, вона мала розподілятися між трьома синами І. Рогатинця — Іваном, Прокопом та Кузьмою і донькою Ю. Рогатинця [37, с. 56].

на (на той час мешканка Львова) виступала стороною, що оплачувала витрати на застілля під час заручин: «вона в надії рукоподання і заручин з ним (*Андрієм. — І. З.*) укладених, велику шкоду і кошти понесла. Адже на ці заручини на вечерю дев'ять злотих позичила у своєї господині на пиво, вино і мед, що він (*Андрій. — І. З.*) сам казав дати, змушена була нести затрати [...] в надії на майбутнє заміжжя» [10, с. 594]. Звичайно, це лише частковий, одинокий випадок. Можливо, що за інших обставин участь молодого у подібній ситуації могла б бути істотнішою. Так, Софія та Матіс Вербицький на заручини свого сина Яна найняли музик, яким заплатили 1,5 злотого, купили меду для гостей, який обійшовся в 1 злотий і 10 ґрошів, також витратили 20 ґрошів за мед для молодих і дали синові для нареченої перстень із червоним каменем, один лише камінь на перстні коштував щонайменше 1 злотий [8, с. 618; 31, с. 438]. Як бачимо, заручини відбувались за участі багатьох гостей, які були свідками при цій події.

Говорячи про заручини, не можна не звернути увагу і на сам їх перебіг. Одними з перших обрядових дій на заручинах була згода молодих на шлюб, подавання рук один одному та обмін перестенями. Ось як їх описали свідки заручин згаданої Реґіни з Любліна: «Ми ж при цій усій події були і тóму молодому говорили, щоб він добре подумав. Він же статечно продовжував шлюбувати, тож дали собі руки і перстені при нас» [10, с. 593]. Докладніше перебіг урочистості викладено при описі заручин Теодора Яновича та Софії Романичівни. Так, після зальотів свати Т. Яновича вечеряли у батьків дівчини, на вечерю прийшов і сам Теодор, «а коли пан Федір до панни вином пив, тоді вложивши хліба білого кусник і розмарин у нього заткнувши, а на розмарин перстень свій зложивши, їй віддав; по віддачі тоді зараз сам батько, пан Григорій, перстень цей з розмарину знявши, доньці на палець вкладаючи, обоє (батьків дівчини. — *І. З.*) благословили її й руки на неї простягли» [11, с. 118][9]. Як бачимо, передача перстня відбувалася через хліб і розмарин, після чого батьки дівчини благословили доньку. Цікаво, що в більшості випадків на заручинах хлопець дарував обраниці перстень з червоним каменем. Такий перстень під час заручин подарував уже згаданий Я. Ґавлович [8, с. 618; 31, с. 434, 438], а Теодор Кунащак з такої ж нагоди подарував майбутній дружині перстень з рубіном за 60 злотих [53, s. 281].

Наступними кроками у заручинах було дарування хлопцеві хустки та вінця. Цікавими щодо цього є заручини вже відомої нам вдови Реґіни з Любліна, яка упродовж декількох років служила у місцевої міщанки Матишової. Свідки зазначали, що «пані Матишова як господиня дала йому (*нареченому. — І. З.*) хустку та вінець. Потім справили вечерю, на якій було немало старих та молодих людей; до столу було подано чимало меду та вина. Потім, коли прийшов час, ми розійшлися. Про шлюб та весілля домовились і постановили після Великодня того ж року. Про те, що все так було, під нашим сумлінням визнаємо та свідчимо» [10, с. 593]. За народною традицією, заручини відбувались в домі нареченої. Тут ми бачимо приклад того, як могла адаптуватися/модифікуватися традиція до певних конкретних обставин. У місті в ситуації, коли наречена мешкала без батьків у чужому домі, заручини відбувались в помешканні господарів, де вона проживала та працювала.

Привертає увагу те, що молодий міг одержувати хустку як з рук самої дівчини, так і з рук господині дому, де проживала обраниця, якщо остання проживала далеко від дому. Зокрема, під час заручин уже згаданого Т. Яновича дівчина сама подавала йому на тарілці вінок, різку та хустину, золотом гаптовану, за що Теодор обдарував її грошима [11, с. 118; 53, s. 184; 29, с. 6; 28, с. 281]. Звичай дарування хустки та вінка під час заручин зберігався на Львівщині ще в кінці XIX—XX століттях [34, с. 73]. Привертає увагу і згаданий звичай дарувати під час заручин молодому поряд з хусткою та вінцем ще й різку, яка мала б символізувати повну відданість та послух майбутньої дружини чоловікові, який при потребі мав право її «покарати» [11, с. 118; 29, с. 6; 28, с. 281]. Коли дівчина переходила в подружній стан, влада батька над нею втрачалася і передавалася до рук її чоловіка [27, с. 186]. Досить часто така влада чоловіка над дружиною виявлялася у побитті дружин [4, с. 1159; 5, с. 1283].

Після того, як молоді дали згоду на весілля і за звичаєм обмінялися подарунками, їх й усіх присутніх частували медом. Куштування меду молодою парою на заручинах символізувало їхнє єднання,

[9] Документ цитували [53, s. 184]; М. Голубець, правда, чомусь у двох випадках із трьох «розмарин» переклав як «барвінок» [29, с. 6; 28, с. 281].

адже вони вперше ставали нероздільною парою, як мед невіддільний від бджіл [42, с. 107]. На вечері, яку справляли для гостей, до столу, крім меду та пива, подавали ще й вино [8, с. 618; 10, с. 593—594; 31, с. 434, 436]. Також на заручини могли винаймати музикантів, які розважали присутніх. Так, при заручинах Я. Ґавловича грали музики [8, с. 618; 31, с. 434, 438].

Найголовнішим на заручинах було визначення дня шлюбу та весілля або терміну, до якого останні мають відбутися, а також віна нареченої. День шлюбу та весілля зазвичай призначався невдовзі після заручин, пізніші терміни встановлювались, щоб перечекати церковний піст, оминути час епідемій, або ж у зв'язку з не до кінця узгодженими умовами укладення шлюбу [51, s. 169]. Так, заручини згаданої Реґіни з Любліна відбувалися в «м'ясопусти» на яких домовилися, що весілля відбудеться після Великодня цього ж року [10, с. 593—594]. Якуб Ткачик з Перемишля зазначав, що під час його заручин з дочкою львівського міщанина Яцка Ялаха було визначено дату шлюбу, який мав відбутися через два тижні після заручин [12, с. 1052].

У тогочасному Львові віно, або як ще його називали «виправа», включало, насамперед, грошову суму, до нього могла також входити нерухомість, ґрунт та худоба. Наскільки немалими були грошові суми, які складали віно нареченої, можна бачити з актових записів перелому XVI—XVII ст. Так, під 1602 р. знаходимо обіцянки батька нареченої передати молодому до весілля 500 злотих [15, с. 1693]. Схожу суму давали як віно для доньки вірмени Лазар Лазарович та Софія Христофовичова, а саме 400 злотих, крім того, вони записали доньці та зятеві половину кам'яниці [7, с. 1590]. Також траплялися й набагато менші віна. Зокрема, Альберт Стефанович виділив одній зі своїх доньок 100 злотих «на виправу і на весілля» [13, с. 232—233]. Водночас заможна верхівка львівського міщанства на виправу донькам давали величезні на той час суми грошей. Зокрема, виправа для доньки Валентина Алембека становила 15000 злотих, з яких 5000 були готівкою [53, s. 102]. П'ять тисяч злотих віна одержала і вірменка Анна Давидова [19, с. 886]. Чимале віно у 1593 р. дав своїй доньці Анастасії й вірменин Корбек Попович в сумі трьох тисяч злотих [17, с. 134].

Але не завжди батьки нареченої мали змогу справити належне віно. Важко було забезпечити віно біднішим верствам міщанства та вдовам. Зафіксовані випадки, коли дівчата з таких сімей одружувались без віна. Так, вдова столяра Яна Зярнка, мати малярів Яна та Мартина, пропонувала майбутньому зятеві — столяреві Павлові одружитися з її донькою без «виправи», обіцяючи пізніше визначити гідне віно [16, с. 1371].

Віно вносилось у новостворену сім'ю для того, щоб молода пара могла розпочати спільне життя. Воно було власністю дружини і належало не чоловікові, а сім'ї. Чоловік мав дбати про збереження та примноження віна. Допоки існував шлюб, віном користувалися спільно чоловік і дружина задля примноження статків. Коли шлюб переставав діяти — в результаті смерті одного з подружжя чи розлучення, — кошти належало повернути: якщо помирала бездітна дружина, вони поверталися її родині, а при овдовінні дружини — віддавалися їй [41, с. 54]. Так, львівський маляр Лаврін Пухала за повноваженням свого брата Стецька, наданим 1590 р., мав отримати свою частину зі спадщини їх померлої двоюрідної сестри Марухни [3, с. 1563; 24, с. 25] — таким чином її майно поверталося родині. Це звичаєве право було поширене не лише в українській чи польській громадах, а й у вірменській. Зокрема, у 1639 р. родичі покійної Катерини, дружини Христофора Ованисовича, висунули вимогу вдівцю повернути віно Катерини, оскільки вона померла не маючи нащадків і не склавши заповіту, посилаючись при цьому на норму вірменського звичаєвого права [21, с. 661].

Крім віна, батьки нареченої мали підготувати до весілля посаг — весільну скриню з одягом, білизною та різними речами, які могли знадобитися у господарстві. Про те, які саме речі складали посаг нареченої, можна робити висновок із його переліку у рахунковій книзі львівського міщанина П. Кунащака. Хоча він датоваий пізнішим часом — 1667 р., все ж, може слугувати яскравим прикладом того, що входило до посагу. У видатках на одруження доньки Варвари перелічені: скриня для одягу, спідниця та катанаш [10] з китайки каразійової [11]

[10] Ірена Тарнау припускала, що катанаш був різновидом катанки. Див.: [61, s. 84]; Катанка — коротка куртка з полами вище коліна. Див.: [58, s. 977; 48, s. 26].

[11] Каразія — товсте сукно. Див.: [58, s. 960].

із золотим галуном, спідниця та катанаш з чамлоту[12] вишневого також зі золотим галуном, шнурівка табінова[13], спідниця з панської саї та «влосовий» катанаш з хвостиками, соболина шапка, сім шнурків перлів, два золоті перстені з рубінами, камінь олова та ліхтар латунний, ліжко, фіранки для ліжка, постіль, дві перини, чотири пошивки, три подушки, три простирадла, полотно перське, окремо подушка і коц для челяді, два обруси, одинадцять сорочок, сім спідниць, чотири очіпки, катанаш з фалендишу[14], який був у вжитку, хутро смушкове на кабат. Загалом на весілля батьки нареченої витратили 146 злотих [53, s. 274—275]. Такі й подібні речі знаходимо й у переліку приданого, яке той же П. Кунащак дав іншій доньці, що виходила заміж через два роки [53, s. 275—276]. Правда, не всі батьки мали змогу підготувати такий багатий посаг, як це зробив львівський купець П. Кунащак. Батьки мали заздалегідь попіклуватися про посаг для доньки і по-змозі гідно його забезпечити. Так, львівський кушнір Христофор Мазанц скаржився на тещу Катерину, що та віддала йому доньку з досить скромним посагом, про який Катерина мало подбала [3, с. 1308]. А медовар Якуб у своєму заповіті зауважував, що коли одружувався зі своєю першою дружиною Барбарою, «не взяв жодних посагів, ані достатків, окрім одної сукні і деяких сорочок, які вона досить нужденні, відповідно до свого становища, мала» [14, с. 391][15]. До посагу львівських міщанок наприкінці XVI — у першій половині XVII ст. входили насамперед особисті речі. Додавалась і певна грошова сума зі сторони нареченої на проведення весілля. Водночас посаг, який отримувала наречена, залишався її власністю, хоча чоловік міг певними речами з нього розпоряджатись [9, с. 354]. Зауважимо, що у вінних записах вірмен серед посагу нареченої були також речі, які її батьки давали зятеві. Зокрема, вірменин Івашко у перелік речей, які він давав своїй дочці Анні, як посаг включив і предмети, що призначалися зятю — позолочений срібний кубок, сорочка зі «золотим» коміром та перстень до шлюбу [18, с. 353—354].

Наступним етапом після заручин були шлюб і весілля. Шлюб як акт створення нової сім'ї юридично санкціонувався церковним вінчанням і відповідними записами в актах церковної влади. Але за звичаєм для визнання міською спільнотою факту створення нової сім'ї потрібно було справити весілля.

Весільні витрати найчастіше брали на себе батьки наречених [8, с. 618; 31, с. 434, 438—439]. Так, Ян Шольц-Вольфович у тестаменті 1605 р. заповів синові Яну на його весілля пів куфи вина та для інших потреб на весілля 100 злотих [53, s. 47—48]. Менш заможні батьки витрачали на весілля дітей набагато скромніші кошти. У судовій справі 1621 р. зберігся докладний перелік видатків батьків нареченого Яна Ґавловича під час весілля: «Також дали йому перстень до шлюбу з червоним каменем, останній щонайменше 1 злотий коштував; також за полотно на сорочку 1 злотий; від шлюбу 24 гроша; також музиці на весіллі 3 злотих, 15 грошів; також на гвіздки до оббивання килимів під час весілля 9 грошів» [8, с. 618]. Як бачимо, кошти, які заплатили батьки Яна за укладення шлюбу — 24 гроші, були досить незначними на той час. Але плата за шлюб не була сталою і залежала від майнового стану міщан, які бажали його укласти. Інколи за те, що священик давав шлюб, міщани могли давати певні речі до церкви. Так, Іван Корунчак мав за шлюб дати до церкви килим, але замість нього заплатив 7 злотих і 15 грошів [22, с. 367]. Немалими були видатки і зі сторони нареченої, оскільки, як зазначалося, батьки молодої мали підготувати віно та посаг.

Втім, траплялося, що наречена була зовсім бідною і, як зазначено в одному із записів (1622), позичала собі сукню на весілля [9, с. 1787]. Як бачимо, навіть у тих випадках коли коштів на приготування до весілля було обмаль, його все-таки справляли. В іншому разі члени громади могли не визнати створення нової сім'ї.

До весілля сім'ї молодих ретельно готувалися. В день шлюбу та весілля наречених вбирали у святковий одяг. Зокрема, вищезгадані С. та М. Вербицькі справили до одруженням сина доломан[16] фален-

[12] Чамлет — тканина, виготовлена зі шерсті азійських кіз. Див.: [57, s. 341].

[13] Табін — вид шовкової китайки. Див.: [60, s. 589; 49, s. 350].

[14] Фалендиш — вид сукна з Голландії чи Англії. Див.: [57, s. 626].

[15] Документ опубліковано [39, с. 145—148].

[16] Доломан — угорська верхня куртка. Див.: [57, s. 470—471].

дишовий, лазуровий зі срібними ґудзиками та делію[17] лазурову, також зі срібними ґудзиками і чапрашкою[18] для защіпання, магерку[19] та черевики [8, с. 618]. Наречену також одягали по-можливості в найкраще вбрання. Так, шлюбна сукня доньки Валеріана Алембека була атласна «ізабельова»[20] з мереживами марципановими кругом низу втроє, а спереду вчетверо [53, s. 106].

Важливим етапом весілля було благословення нареченої її родичами — батьками чи опікунами, якщо вона була сиротою. Благословення надавалося урочисто, при свідках [52, s. 193]. Також батьківським благословенням для своєї дочки починалися вінні записи [17, с. 212, 276; 18, с. 123, 353; 19, с. 42; 20, с. 38].

Весілля відбувалося ще пишніше і урочистіше, ніж заручини. Стіни кімнат, де воно проходило, прикрашали килимами. Так, у переліку витрат на весілля сина С. та М. Вербицькі згадували про оплату за гвіздки, якими прибивали килими до стін [8, с. 618]. Обов'язково на весілля запрошували музик та накривали святкові столи. На весілля відомого скульптора Йогана Пфістера з Катериною Святкевичовою було спроваджено всю придворну капеллу Сенявських з Бережан, останню довелося гостити майже тиждень [46, s. 295]. Крім наїдків, на столи ставили вино та пиво [8, с. 618], також на весіллі могли частувати горілкою [53, s. 281; 31, с. 434]. Зауважимо, що тогочасні весілля могли тривати від декількох днів до тижня [44, s. 52] — так, як це було у згаданого Й. Пфістера.

Не поступалися християнським і єврейські весілля. Останні проходили не менш гучно, інколи були надзвичайно розкішними і тривали цілий тиждень — це залежало від статків батьків нареченої, які організовували весілля [53, s. 138; 43 s. 531]. Весілля відбувалося в домі нареченої. Сам шлюб давав рабін. Після шлюбу неодмінно частували гостей — обов'язковими на єврейських весіллях були страви з риби. З нагоди весілля окреме частування передбачалося для жебраків. Також на такі весілля запрошували єврейських музик, оскільки християнам заборонено грати на цих весіллях [43, s. 532—533]. Під час святкування наречений хвалився своєю освітою та розповідав розділ із талмуду, після чого гості вручали молодим подарунки [43, s. 534].

Зважаючи на те, що заможніші міщани частогусто влаштовували дуже пишні весілля, які могли викликати обурення інших членів громади, рада міста Львова ще у 1383 р. видала ухвалу, за якою на весіллях мало бути не більше 16 гостей, до чотирьох страв і не більше двох жартунів [36, с. 20]. Але такі заборони заможні мешканці міста часто залишали без уваги. Особливе обурення бідніших міщан викликали пишні весілля львівських євреїв, які «по-шляхетському в каретах» з музиками їздили містом, про що довідуємося з протестації всіх станів міста 1539 р. [53, s. 138].

На весіллі було прийнято обдаровувати молоду пару. Вартість цих подарунків залежала від статків родини чи гостей молодих. Якщо у батьків наречених була така можливість, вони дарували молодій сім'ї окреме помешкання. Згадаємо хоча б вірмен Лазара Лазаровича та Софію Хистофовичівну, які записали молодим половину своєї кам'яниці на вулиці костьолу Божого Тіла [7, с. 1590]. Були й такі випадки, коли батьки молодих надавали їм житло в оренду [8, с. 618], або ж зобов'язувалися надати після весілля молодим проживання та харчування впродовж визначеного часу. Так, вірменка, вдова Лазара Лазаровича пообіцяла надати після весілля свого сина помешкання та харчування молодій парі впродовж року [21, с. 440—441]. Також з нагоди одруження пари, яка походила з впливових родин Львова, друкували весільні панегірики. Так, у 1629 р. Шимон Зіморович склав такий панегірик до одруження свого брата Бартоломея з Катериною Духнічанкою [53, s. 181][21]. На шлюб Анни Анчевської було надруковано аж два панегірики, авторами яких були львівські міщани Ян Цестеллеґ і М. Злоторовіч [53, s. 181].

Весілля завершувалося обрядом поправин — випровадженням молодої до дому її чоловіка. Цей процес також не обходився без частування [41, s. 53]. Такі поправини могли відбуватися відразу після весілля — у понеділок [44, s. 112]. Крім того, після

[17] Делія — верхнє вбрання. Див.: [57, s. 417].

[18] Чапрашка — срібні петлі (защіпка), які зазвичай пришивали до жупанів. Див.: [47, s. 266].

[19] Маґерка — угорська шапка. Див.: [59, s. 9].

[20] Ізабельова — брунатно-жовтого кольору [58, s. 927].

[21] Один з перших панегіриків, що збереглися до нашого часу написав львівський поет Сімон Шомонович з нагоди шлюбу Адама Сенявського у 1593 р. [33, с. 30].

весілля, коли молоде подружжя вже розпочало спільне життя, в оселі, де вони проживали, влаштовували гостину. У тому випадку, коли молодій сім'ї батьки дарували помешкання, то перші невдовзі після весілля переходили туди жити. Якщо молодий належав до цеху, ремісники з цього ж цеху приходили до оселі новоствореної сім'ї, щоб «повінчувати» молодих, а останні за це пригощали гостей вином та пивом [8, с. 618]. І хоча післявесільна обрядовість мало відображена в джерелах, слід зауважити, що поправини після весілля справляли навіть незаможні міщани. Такими обрядодіями і завершувався процес створення нової сім'ї у тогочасному Львові.

Таким чином, у кінці XVI — на початку XVII ст. у міському середовищі Львова створення сім'ї було важливою подією не тільки в житті окремого індивіда, але й у житті міської спільноти загалом. Тому львівські міщани приділяли велику увагу процесу створення сім'ї. До вибору пари підходили швидше з матеріальних міркувань, а не з почуттями. Нерідко небажання дітей одружуватися з вибраними їхніми батьками кандидатами взагалі не бралося до уваги. Крім того, на укладенні шлюбів позначилися і міграційні процеси, які відбувалися в тогочасній Речі Посполитій: львівські міщани одружувались як з мешканцями інших міст та прилеглих до Львова сіл, так і з представниками інших етносів в межах однієї релігійної конфесії.

Такі весільні обряди як зальоти, заручини, весілля та поправини в кінці XVI — на початку XVII ст. у Львові відбувалися не тільки в контексті та загальній відповідності до народних традицій регіону, а й згідно зі специфікою весільних обрядів різних етнічних громад, які проживали в середмісті та на передмістях Львова. Заручини у тогочасному Львові виступали в двох іпостасях: неформального акту (оскільки Церква вже не визнавала заручин як форму офіційного укладення шлюбу) та формального акту (адже розірвання заручин не допускалося, а якщо це траплялося, то ставало підставою для судового позову та подальшого судового переслідування). А саме весілля вважалося обов'язковим для спільного проживання чоловіка та жінки. Щоправда, незважаючи на те, що весільна обрядовість львівського міщанства відбувалася у відповідності до традицій регіону, в окремих випадках міське життя вносило певні корективи стосовно приготувань та святкування заручин і весілля. Але, не зважаючи на це, весілля було важливою подією у житті львівських міщан періоду пізнього середньовіччя.

1. Центральний державний історичний архів України у Львові (Далі — ЦДІАУЛ). — Ф. 9. — Оп. 1. — Спр. 343. — 884 с.
2. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 16. — 1678 с.
3. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 20. — 1604 с.
4. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 24. — 1340 с.
5. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 26. — 1474 с.
6. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 27. — 1208 с.
7. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 29. — 1672 с.
8. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 36. — 1258 с.
9. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 37. — 1995 с.
10. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 38. — 1021 с.
11. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 49. — 1618 с.
12. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 248. — 1696 с.
13. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 338. — 494 с.
14. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 340. — 986 с.
15. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 388. — 1932 с.
16. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 389. — 2109 с.
17. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 520. — 1235 с.
18. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 521. — 1720 с.
19. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 522. — 1471 с.
20. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 523. — 2061 с.
21. ЦДІАУЛ. — Ф. 52. — Оп. 2. — Спр. 525. — 682 с.
22. Архивъ Юго-Западной Россіи. — Кіевъ : Типографія Императорскаго Университета св. Владиміра Акц. О-ва печ. И узд. Дела Н. Корчакъ-Новицкого, Меринговская ул. Д. № 6. — 1904. — Ч. 1. — Т. 11 // Акты, относящіеся къ исторіи Львовскаго Ставропигіальнаго братства. — 1904. — 772 с.
23. *Александрович В*. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища / Володимир Александрович. — Львів : Місіонер, 2000. — 312 с. (Студії з історії українського мистецтва ; т. 3).
24. *Александрович В*. Львівські малярі кінця XVI століття / Володимир Александрович. — Львів : Місіонер, 1998. — 198 с. — (Студії з історії українського мистецтва ; т. 2).
25. *Балушок В*. Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників / Василь Балушок. — К. : Наукова думка, 1993. — 120 с.
26. *Борисенко В*. Весільні звичаї та обряди на Україні. Історико-етнографічне дослідження / В.К. Борисенко. — К. : Наукова думка, 1988. — 188 с.
27. *Врончук І*. Подружні зради як наслідок практики укладення шлюбів в Україні в XVI—XVII ст. (на матеріалах ранньомодерної Волині) / Ірина Ворончук // Соціум. Альманах соціальної історії. — 2006. — Вип. 6. — С. 161—201.
28. *Голубець М*. З життя українських жінок Львова XVI—XVII ст. / Голубець М. // Маланчук-Рибак О. Жінка в історії: навчальна хрестоматія для студентів

історичних та гуманітарних факультетів університетів. — Львів : б. м., 2002. — С. 277—284.
29. *Голубець М*. З життя українського жіноцтва в старому Львові / Голубець М. // Жінка. — Львів, 1939. — Ч. 6—7. — С. 5—7.
30. Економічні привілеї міста Львова XV—XVIII ст.: привілеї та статути ремісничих цехів і купецьких корпорацій / [упоряд. Мирон Капраль.] — Львів : Піраміда, 2007. — (Львівські історичні пам'ятки). — Т. 4. — 815 с.
31. *Замостяник І*. Протоколи судового процесу львівського столяра Яна Ґавловича як джерело до вивчення матеріальної та звичаєвої культури початку XVII ст. / Ірина Замостяник // Дрогобицький краєзнавчий збірник. — 2004. — Вип. VIII. — С. 430—444.
32. *Замостяник І*. Тестамент львівського архітектора Павла Римлянина (1618) / Ірина Замостяник // Український археографічний щорічник. — 2009. — Вип. 13/14. — С. 457—466.
33. *Запаско Я., Ісаєвич Я*. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні / Яким Запаско, Ярослав Ісаєвич. — Львів : в-во при львівському університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1981. — Кн. перша : 1574—1700. — 136 с.
34. *Здоровега Н*. Нариси народної весільної обрядовості на Україні / Н.І. Здоровега. — К. : Наукова думка, 1974. — 160 с.
35. *Ісаєвич Д*. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст. / Я.Д. Ісаєвич. — К. : Наукова думка, 1966. — 248 с.
36. Історія Львова в документах і матеріалах. Збірник документів і матеріалів / упоряд. У.Я. Єдлінська, Я.Д. Ісаєвич, О.А. Купчинський та ін. — К. : Наукова думка, 1986. — 424 с.
37. *Капраль М*. Брати Рогатинці — старійшини Львівського Успенського братства / Мирон Капраль // Україна в минулому. — 1992. — Вип. II. — С. 50—60.
38. *Капраль М*. Шляхи асиміляції національних громад Львова в XVI—XVIII століттях / Мирон Капраль // Вісник Львівського університету. Серія історична. — 2003. — Вип. 38. — С. 45—62.
39. *Кочеркевич Я*. Заповіти львівських міщан XVII ст. / Ярина Кочеркевич // Архіви України. — 2009. — № 5. — С. 55—58.
40. *Лозинський Й*. Українське весілля / Лозинський Й.І. — К. : Наукова думка, 1992. — 175 с.
41. *Левицкій О*. Черты семейнаго быта въ Югозападной Руси в XVI—XVII вв. Предисловіе / Орестъ Левицкій // Архивъ Юго-Западной Россіи. — Кіевъ : Типографія Императорскаго Университета св. Владиміра Акц. Общ. Н.Т. Корчакъ-Новицкаго, Меринговская 6, 1909. — Ч. 8. — Т. 3. Акты о брачном праве и семейномъ быте въ Юго-Западной Руси въ XVI —XVII вв. — С. 1—120.
42. *Мовна У*. Звичаї та обряди українських пасічників Карпат і Прикарпаття (друга половина XIX — початок XX століття) / Уляна Мовна. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 208 с.
43. *Balaban M*. Żydzi lwowscy na przełomie XVI-go i XVII-go wieku / Balaban Majer. — Lwów : nakł. Funduszu konkurs. im. Wawelberga, 1906. — 187 s.
44. *Bogucka M*. Staropolskie obyczaje w XVI—XVII wieku / Maria Bogucka. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994. — 231 s.
45. *Charewiczowa Ł*. Kobieta w dawnej Polsce / Charewiczowa Łucja. — Lwów : Państwowe wydawnictwo książek szkolnych we Lwowie. — 1938. — 108 s.
46. *Gębarowicz M*. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce / Mieczysław Gębarowicz. — Toruń : Państwowe wydawnictwo naukowe oddział w Łodzi, 1962. — 416 s.
47. *Gloger Z*. Encykłopedja staropolska. Ilustrowana / Zygmunt Gloger. — T. I. — Warszawa: Druk P. Laskauera i W. Babickiego, 1900. — 316 s.
48. *Gloger Z*. Encykłopedja staropolska. Ilustrowana / Zygmunt Gloger. — T. III. — Warszawa: Druk Piotra Laskauera i S-ki, 1902. — 350 s.
49. *Gloger Z*. Encykłopedja staropolska. Ilustrowana / Zygmunt Gloger. — T. IV. — Warszawa: Druk Piotra Laskauera i S-ki, 1903. — 528 s.
50. *Groicki B*. Artykuły prawa majdeburskiego. Postępek sądów około karania na gardle. Ustawa płacej u sądów / Bartłomiej Groicki. — Warszawa : Wydawnictwo Prawnicze, 1954. — IX, 236, [1] s.
51. *Karpiński A*. Kobieta w mieście polskim w drugiej połowie XVI i w XVII wieku / Andrzej Karpiński. — Warszawa : Instytut Historii PAN, 1995. — 454 s.
52. *Kuchnowicz Z*. Obyczje staropolskie XVII—XVIII wieku / Zbigniew Kuchnowicz. — Łodź : Wyd. Łódzkie, b. r. — 482 s.
53. *Łoziński W*. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku / Władysław Łoziński. — Lwów : Gubrynowicz i Schmidt, 1890. — 305 s.
54. *Łoziński W*. Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba / Władysław Łoziński. — Lwów : z drukarni Władysława Łozińskiego, nakładem księgarni H. Altenberga, 1898. — 228 s.
55. *Ogrodowska B*. Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce / Barbara Ogrodowska. — Wyd. 2. — Warszawa : Verbinum, 2001. — 309 s.
56. *Ptaśnik J*. Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce / Jan Ptaśnik. — Kraków : nakładem polskiej akademji umiejętności, 1934. — 512 s.
57. Słownik języka polskiego / Przez Samuela Bogumiłe Linde. — Warszawa : Drukarnia XX. Piiarów, u autora, 1807—1814. — T. 1. — Cz. 1. — Warszawa: Drukarnia XX. Piiarów, 1807. — 668 s.
58. Słownik języka polskiego / Przez Samuela Bogumiłe Linde. — Warszawa : Drukarnia XX. Piiarów, u autora,

1807—1814. — T. 1. — Cz. 2. — Warszawa : U autora, 1808. — 1322 s.
59. Słownik języka polskiego / Przez Samuela Bogumiłe Linde. — Warszawa : Drukarnia XX. Piiarów, u autora, 1807—1814. — T. 2. — Cz. 1. — Warszawa : U autora, 1809. — 602 s.
60. Słownik języka polskiego / Przez Samuela Bogumiłe Linde. — Warszawa : Drukarnia XX. Piiarów, u autora, 1807—1814. — T. 3. — Warszawa: U autora, 1812. — 704 s.
61. Słownik ubiorów: tkaniny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty oraz barwyznane w Polsce od Średniowiecza do początku XIX w. / Zest.: I. Turnau. — Warszawa : Semper, 1999. — 214 s.

Iryna Zamostyanyk

ON WEDDING RITUALS
OF LEOPOLITAN TOWNSFOLK
IN THE LATE 16TH THROUGH
FIRST HALF OF THE 17TH CENTURIES

The author presents some results of her studies in components of wedding ritualism by Leopolitans during late 16 and early 17 cc.: matching, engagement, wedding ceremony and party. Especial attention has been paid to the significance of family in then-a-day urban community as well as to one of most ancient wedding forms as kidnapping of a bride.

Keywords: wedding ceremony, ritual, engagement, family, townsfolk, Lviv.

Ирина Замостяньік

СВАДЕБНАЯ ОБРЯДНОСТЬ
ЛЬВОВСКИХ МЕЩАН
КОНЦА XVI — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XVII ВЕКА

В статье исследуется такие составляющие свадебной обрядности львовских мещан конца XVI — первой половины XVII века, как сватовство, обручение, свадьба, а так же послесвадебные обряды. Отдельное внимание обращено на роль семьи в городском обществе перелома XVI—XVII веков, а так же на одну из древнейших форм женитьбы — похищение невесты.

Ключевые слова: свадьба, обрядность, обручение, семья, мещане, Львов.



Марія ГОРБАЛЬ

ГОСТИННІСТЬ ЯК ПАРАДИГМА ДУХОВНОСТІ У ЛЕМКІВСЬКІЙ РІЗДВЯНІЙ ОБРЯДОВОСТІ

У статті розглядається гостинність як парадигма духовності в різдвяній обрядовості лемків. Базова основа гостинності закладена в духовності нашого народу, яка завдяки генетичній пам'яті від язичницьких часів, а згодом — християнства, зокрема на засадах Біблії — дійшла до наших днів.

Ключові слова: гостинність, запрошення, Свята вечеря, душі померлих, християнство

Назагал слов'янська різдвяна обрядовість на сьогоднішній день вивчена достатньо добре [2; 3; 4; 6; 9 та ін.], однак деякі елементи, важливі для розуміння її сутності, ще вимагають уважнішого прочитання. Окремого дослідження суто лемківської різдвяної обрядовості як локальної своєрідності немає взагалі. Наша стаття, торкаючись такої парадигми духовності, як гостинності у лемківській різдвяній обрядовості, мала б хоч частково заповнити цю прогалину.

Християнство на Лемківщині було запроваджене Кирилом і Мефодієм за 100 років перед хрещенням Київської Русі князем Володимиром. Різдво Христове, яке заступило язичницький празник Коляду, святкування якого тривали не один день (ймовірно, охоплювали християнське Різдво, Василія та Водохреща), дістало в спадок від попередньої релігії наших предків усі їхні традиції.

Світоглядна боротьба між язичницькою культурою і новою — християнством, тривала довгі часи. Ще й до сьогодні в традиційному опровадженні Різдва Христового спостерігаємо відголоски язичницького світогляду, однак і в язичницькому, і в новому, християнському вченні, в традицій різдвяній обрядовості лемків притаманна така чеснота, як гостинність.

Так, запрошення на Святвечір різноманітних сил природи, шкідників та хижих звірів — приклад відголосків язичницької культури. Їх прихід мав бути одноразовий, однак у цей період — період празника Коляди — жаданим, щоб впродовж року вони не турбували селян ні в хаті, ні в коморі, ні у полі. Такими «одноразовими» гостями українських горян мали бути буря, град, вовки, миші, горобці, словом усе, що могло спричиняти шкоду в господарстві. Так, у деяких селах лемки закликали на Святу вечерю вовків. Вже під час Вечері відчиняли вікно і кидали ложку гороху, примовляючи: «На ті, вовку, граху, жеби зме не мали од тя страху». Аналогічно кликали до Вечері і горобців: «Воробці, подьте вечеряти» [18, с. 182].

Звичайно, це — відголоски давньої язичницької культури, і вже наступний приклад — накладання християнської традиції на язичницьку: у деяких бойківських селах з першою ложкою куті господар підходив до вікна і кликав ангелів, щоб позліталися і були присутніми на гостині, священній трапезі [10, с. 93].

На Святу вечерю запрошували і душі померлих родичів. Свята вечеря — це таке незвичайне дій-

ство, на якому мусила бути уся родина (спільна Вечеря, гостина живих і мертвих родичів).

Лемки щиро вірили, що душі покійних підтримують зв'язки зі своїми живими кревними, благополуччя яких їм не байдуже. У прадавньому світосприйманні весь навколишній простір розподілявся на «той», та «потойбічний». У «переломні періоди», якими є, зокрема, Різдво Христове, ті межі між живими і мертвими ніби зникають. Померлі тільки «відійшли», «переставились», «відлетіли», наче птахи, у вирій, а в певні календарні періоди їхні душі повертаються до своїх домів і турбуються про благополуччя кревних. Як засвідчує релігійна література, в день Різдва Христового найбільше душ померлих переходить з місця покути, чистилища, до неба [5, с. 108—109].

Отож глибока віра в потойбічне, потустороннє життя людини, взаємоконтакти живих і мертвих в цей незвичайний день і спричинилась до певних ритуальних обрядовій — запрошення на гостину — Святу вечерю.

Щодо потойбічного існування душ, то той світ вважався невидимим, протилежним видимому — земному світові, розташованим десь на півночі; або ж його уявляли як рай чи вирій — гарний сад, де щасливо проживають праведники по смерті [17, с. 11].

По всій Лемківщині за столом залишали одне вільне місце для тієї особи, яка проминулого року померла (щоб душа прийшла на Вечерю). У деяких місцевостях на стіл клали стільки запасних ложок, скільки в сім'ї було померлих душ за проминулий рік, та ще й одну ложку для вбогого, який міг би зайти до хати на Вечерю. Однак подекуди ставили стільки тарілок, ложок і келишків з горілкою, скільки чоловік померло упродовж двох років.

Молитви за душі померлих родичів були традиційними, однак подекуди своєрідними. На північній Лемківщині після того, як засвітили свічку, за душі померлих молилися так (запис зі с. Чорноріки Кроснянського повіту): «Отче предвічний, в Тройці єдиній молимо Тебе в покорі, умилосердися над душами *(називались імена померлих)*, даруй прощення їм всіх гріхів і введи в щасливе життя щастя вічного. Амінь»[1].

Таке поіменне запрошення на гостину — Святу вечерю душ померлих після молитви за них було характерне для усієї Лемківщини[2]. Господиня до Вечері запрошувала всіх рідних, живих і мертвих: «Прийди, душечко, ся наїсти, коли ти голодна» [19, s. 321]. Або: «Души з того світа, подьте вечеряти!» [18, с. 180].

Щоб покійники не залишились голодними і не снились, їм відкидав ґазда по ложці (чи по три) з кожної страви, яку починала їсти родина на Вечері, в окрему посудину (відро, дійничку чи масничку — залежно від місцевості), що стояла у соломі на покуті. Усе зібране віддавали зранку коровам (щоб їм чарівниці молока не відбирали) [15, с. 105, 106].

На підвіконня ставили різдвяну свічку, яка була засобом для освітлення шляху померлим, запрошеним на Вечерю до родини з потойбічного світу, до тієї домівки, яка була їм рідною за життя, аби вони не заблукали в непроглядній темряві, і була дороговказом у їх тривалій та нелегкій мандрівці. У с. Присліп Ліського повіту зафіксована така традиція: на тарілку з ложкою клали окраєць хліба і засвічували другу свічку. Цей прибор, призначений для душ померлих, ставили або на куті стола, або на вікні, щоб ті могли легко знайти свою домівку[3]. У с. Богуша (північно-західна Лемківщина)[4] для зустрічі із душами померлих світили три свічки. Однак усі ці дійства ґрунтувались на щирих віруваннях у реальність такого приходу «далеких» гостей. Згідно з народними тлумаченнями, як «... світитьсі свічечка, тоді вечеріють душі» [11, с. 19].

Традиція запрошувати на Святу вечерю незнайомого подорожнього побутувала і в скандинавських нородів, зокрема датчан. — Коли усі сядуть за стіл, мати ставить запалену свічку на вікні як знак запрошення на Вечерю усіх подорожніх, хто міг би проходити повз цю хату, тому що у цю ніч ніхто не може бути засмучений. Відвідувач, який вийде з домівки під час Різдва не почастований, може забрати зі собою «дух Різдва», а тому кожен, хто тільки

[1] Зап. від Неїлик Євгенії Йосипівни, 1933 р. н., с. Чорноріки Кроснянського повіту.

[2] Зап. від Овод Марії Володимирівни, 1948 р. н., родом зі с. Синява Кроснянського повіту; Галькович Марії Гаврилівни, 1922 р. н., с. Богуша Новосандецького повіту; Кіцери Емілії Семенівни, 1929 р. н., с. Збоїска Сяніцького повіту, та ін.

[3] Зап. від Вишневської Марії Юріївни, 1935 р. н., с. Присліп Ліського повіту.

[4] Зап. від Галькович Марії Гаврилівни, 1922 р. н., с. Богуша Новосандецького повіту.



Ґазди на Різдво. Світлина Марії Янко.

в цей час заходить в гості, мусить бути добре нагодований [20, р. 10, 47].

Однак не можна було нікому з чужих приходити до хати під час самої Святої вечері, руйнувати, порушувати її таїну. — Це віщувало нещастя в тій родині, куди в такий урочистий втаємничений час хтось зайшов[5].

Найвиразніше гостинність проявляється у тому, що лемки вірили, що мати несподіваного гостя на Різдво віщувало щастя на цілий наступний рік. Майже по всій Лемківщині побутував звичай запрошувати на Святий вечір жебрака або когось іншого подорожнього, щоб добре велося в господарстві, щоб мати щастя в родині на наступний рік. У цьому жебракові господар вбачав ніби якогось святого або мученика [18, с. 178].

Цією народною традицією користувалися цигани, які на другий і третій дні свят ходили по лемківських хатах і їх щиро і радо від хати до хати частували горілкою та солодким печивом[6].

Несподіваний гість на Святій вечері асоціюється із такою традицією, як обов'язкова присутність прошаків та чужинців на післяпохоронному «обіді», оскільки частування цієї категорії гостей — надійний спосіб забезпечити душі померлого місце у царстві небесному [1, с. 19]. Випадковий перехожий («перший зустрічний») сприймався як подорожній з іншого світу. Поряд з прошаками, які належать до сфери смерті й виступають посередниками між живими і мертвими, зустрічні були адресатами пожертв [2, с. 114].

На Лемківщині побутувало повір'я про те, що коли на Святий вечір півень запіє — це означає, що хтось в лісі заблудився. Це повір'я пов'язане із міфом про блуд. — «Блуд є такий дідько, який показується чоловікові, коли сам один кудись іде вночі» [8, с. 167]. — І тому люди молились, щоб подорожній щасливо позбувся того блуду і зайшов до хати на Святу вечерю. — Знову ж таки, запрошення і вияв щиросердя, доброзичливості і гостинності.

Під час різдвяних свят у родинному колі лемки колядували, колядники з колядами йшли від хати до хати, де їх щиро і радо приймали і гостили, молодь, у свою чергу, по-своєму відзначала те торжество: хлопці йшли в гості до хлопців, дівчата до дівчат. Хлопці-кавалери йшли до дівчат «на горіхи». На ту потребу дівчата з осені старанно готувались, бо частування хлопців лісковими горіхами було дуже радісною, щирою і задушевною подією[7]. Лунали жарти, коляди, щире гостювання.

Отож, увесь перід Різдвяних свят був переповнений духом торжества, духовного піднесення, взаємоповаги, гостинності.

Християнська релігія дала величезний поштовх до розвитку культової обрядовості, усієї культури та мистецтва краю. Це виявляється, передусім, і в різдвяній народній творчості — легендах та переказах, віншуваннях, колядках, щедрівках, вертепах, церковних богослужіннях тощо. Як зазначав митрополит Іларіон, «віра народу лежить в основі його культури» [7, с. 6].

Про гостинність як парадигму духовності в різдвяній обрядовості лемків яскраво засвідчує одна різдвяна легенда («Щіпочка хлібця»), зафіксована на Лемківщині [13, с. 11]. Йдеться в цій легенді про те, як Свята Родина проявила щиросердечний акт гостинності, коли до неї прийшли три царі привітати із новонародженим Сином Божим.

Однак проаналізуємо витоки таких національно-етнічних традицій.

Тут, перш за все, звернемось до Біблії [14]. Ця книга свідчить про гостинність як: 1) вияв милосердя та 2) свідчення віри [16, с. 184—185].

---

[5] Зап. від Моряк Юстини Павлівни, 1930 р. н., с. Вапівці коло Репедя; Кіцери Емілії Семенівни, 1929 р. н., с. Збоїска Сяніцького повіту.

[6] Зап. від Бардун Марії Володимирівни, 1928 р. н., с. Ратнавиця Сяніцького повіту.

[7] Зап. від Ардана Володимира Миколайовича, 1929 р. н., с. Поляни Кроснянського повіту.

1) Приклад привітного і благочестивого прийому як вияв милосердя показав Авраам [Бут. 18, 2—8], сам Христос схвалював делікатність до гостя [Лк. 7, 44—47]. Такий прийом — вияв братської любові, яку християнин повинен проявляти до всіх: «Святих у потребах спомагайте і дбайте про гостинність» [Рим. 12, 13].

2) Про гостинність як свідчення віри йдеться у Старому Завіті. — Чужинця слід прийняти з любов'ю в ім'я Бога, який любить його [Вт. 10, 18, 19]. У Новому Завіті, в посланні до Євреїв [Євр. 13, 1—2] вказується: «Братня любов нехай перебуває! Гостинности не забувайте, бо нею деякі, не відаючи, ангелів були вгостили». І вже велике напоумлення про гостинність, і в першу чергу про любов один до одного, розкрите у Першому посланні Петра [І Петр. 4, 7—11]: «Будьте мудрі й тверді, здатні до молитов. Насамперед майте велику любов один до одного, бо любов силу гріхів покриває! Будьте гостинні один до одного — без нарікання. Служіть один одному, кожен тим даром, що його прийняв, як добрі домоуправителі різноманітної Божої благодаті. Говоріть лише у глузді Божих слів, служіть лише у дусі тієї сили, яку дає Бог, щоб у всьому прославлявся Бог через Ісуса Христа, якому слава й сила по віки вічні. Амінь».

В Євангелії від Йоана вказується, що той, хто вірує в Ісуса Христа, прийме «в ім'я Його» посланих Ним [Йо. 3, 20], а також усіх людей, навіть найменших [Лк. 9, 48]. Віруючі в кожному мандрівникові бачать не тільки посланника від Господа, «ангела» [Бут. 19, 1], але й самого Господа [Мт. 10, 40; Мр. 9, 37].

Отож, джерельна база гостинності закладена в духовності нашого народу, яка завдяки генетичній пам'яті від язичницьких часів, а згодом — християнства, дійшла до наших днів. Це, зокрема, видно із:

• запрошення на Святу вечерю (язичницький празник Коляду) різноманітних сил природи, шкідників, хижих звірів;

• накладання християнської традиції на язичницьку — запрошення на Святу вечерю ангелів;

• запрошення на гостину — Святу вечерю душ померлих родичів (молитва за них, виставляння на вікно запаленої свічки — щоб душі померлих родичів бачили шлях до свого дому);

• традиції несподіваного гостя на Святій вечері.

Аналогічні традиції фіксуються і в скандинавських народів.

Гостинність як парадигму духовності в різдвяній обрядовості лемків засвідчує про торжество духовного піднесення, взаємоповаги, взаємозичливості, що є виявом культури, закладеної генетичною пам'яттю народу.

У процесі самоідентифікації лемків як українців на всій етнічній території релігія, засади християнського вчення, віра народу була домінантною. В усі часи лемки з покоління в покоління дотримувались своїх корінних національно-етнічних традицій, цими традиціями жили і в них прославляли свого Бога. А давні обрядові елементи і дійства складають основу загальноукраїнської різдвяної обрядовості, яка ґрунтується на прадавніх традиційних віруваннях, і це є етногенетичний код пам'яті.

Ось чому у переддень Різдва Христового, ба й упродовж усіх різдвяних свят в родинах, ба й між усіма людьми панує взаємопримирення, взаємоповага, злагода і любов. А корені такої поведінки закладені у високій моралі християнського вчення народу. Віра в Христа утверджувала віру у свій народ, у його соборність [12, с. 1].

1. *Агапкина Т.А.* Дар / Т.А. Агапкина // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под ред. Н.И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2.
2. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К. Байбурин. — СПб., 1993. — 238 с.
3. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев.— М. : Искусство, 1970. — 544 с.
4. *Ганская О.А.* Западные славяне / О.А. Ганская, Н.Н. Грацианская, С.А. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы XIX — нач. XX в. Зимние праздники. — М., 1973. — С. 204—234.
5. *Горак Ф.* Потойбіччя / Фулля Горак. — Львів : Добра книжка, 2006. — 120 с.
6. *Зеленин Д.К.* Восточнославянская етнография / Д.К. Зеленин. — М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991.
7. *Іларіон, Митрополит.* Дохристиянські вірування українського народу. Історично-релігійна монографія / Митрополит Іларіон. — К. : Обереги, 1992. — 434 с.
8. *Кирчів Р.Ф.* Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської Трійці» / Р.Ф. Кирчів. — К. : Наукова думка, 1990. — 342 с.
9. *Колева Т.А.* Зимний цикл обычаев славян / Т.А. Колева // Советская этнография. — 1971. — № 3.

10. *Кутельмах К.* Мандрівка вглиб віків. Прадавні елементи в зимовій обрядовості / К. Кутельмах // Старосамбірщина. Альманах. — Вип. 1. — Львів, 2001.
11. *Левкович І.* Українські народні різдв'яні звичаї / І. Левкович. — Лондон, 1956.
12. *Павлюк С.* Віра в Христа утверджувала віру у свій народ, у його соборність / С. Павлюк // Народознавчі зошити. — 2003. — № 1—2. — С. 1.
13. Різдвяна яличка: лемківські різдвяні легенди та перекази / автор-упоряд. Марія Горбаль. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2009. — 40 с.
14. Святе письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамійськими та грецькими текстами / переклад о. І. Хоменка. — Українське біблійне товариство, 1992.
15. *Сивицький Микола.* Різдво // Лемківщина: земля — люди — історія — культура. Т. 2. Записки НТШ. — Т. 206. — Нью-Йорк ; Париж ; Сідней, 1988. — С. 102—111.
16. Словник біблійного богослов'я / вид. друге ; пер. з франц. вл. Софрона Мудрого. — Львів : Місіонер, 2010. — 954 с
17. *Чорний І.* Історія філософії в Україні. : Навч. посібник / І. Чорний, Р. Рошкулець,О. Турко. — Чернівці : Рута, 2003.
18. *Шмайда М.* А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини / Михайло Шмайда. — Братіслава : Словацьке педагогічне видавництво ; Пряшів : Відділ української літератури, 1992. — 502 с.
19. *Blin-Olbert Danuta.* Rok obrzędowy u Łemków / Danuta Blin-Olbert // Łemkowie w historii i kulturze Karpat / pod red. Jerzego Czajkowskiego. — Wyd. II. — Sanok : Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, 1994. — Cz. 2. — S. 313—345.
20. Christmas in Denmark. Christmas Around the World From World Book. — Chicago : World Book Encyclopedia, Inc., 1986. — 80 p.

Maria Horbal

HOSPITALITY AS A PARADIGM OF SPIRITUALITY IN LEMKO CHRISTMAS RITUALISM

Phenomenon of hospitality as a paradigm of spitituality in Lemko Christmas ritualism has been considered in the article. Basic ground of hospitality had been lain in our people's spirituality that owing to genetic memory survived till nowadays since pagan era and by means of Christian beliefs, in particular by Biblical teachings has come to us.

Keywords: hospitality, invitation, Christmas supper, souls of dead relatives, Christianity.

Мария Горбаль

ГОСТЕПРИИМСТВО КАК ПАРАДИГМА ДУХОВНОСТИ В ЛЕМКОВСКОЙ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ОБРЯДНОСТИ

В статье рассматривается явление гостеприимства как парадигмы духовности в рождественской обрядности лемков. Основа этого гостеприимства заложена в духовности нашего народа, сохранившейся благодаря генетической памяти с языческих времен, а затем посредством христианства, в частности утверждаемая Библейскими истинами, дошедшей до наших дней.

Ключевые слова: гостеприимство, приглашение, Сочельник, души умерших, христианство.



Тетяна ГОЩІЦЬКА

ТРАДИЦІЙНІ ГОСПОДАРСЬКІ СПОРУДИ НА ПОГРАНИЧЧІ БОЙКІВЩИНИ ТА ПІДГІР'Я (СЕРЕДИНА XIX — ПЕРША ПОЛОВИНА XX ст.)

У статті автор опублікує польові етнографічні матеріали, зібрані на пограниччі Бойківщини та Підгір'я. Проаналізовані різноманітні господарські споруди двору: для зберігання продуктів сільського господарства, утримування худоби та зберігання сільськогосподарського реманенту. Більш детально розглядаються конструктивні особливості найбільш цікавих об'єктів. Відстоюється думка про наявність на досліджуваних теренах низки особливостей традиційної матеріальної культури, зокрема в сфері традиційних господарських будівель та необхідність подальших їх досліджень.

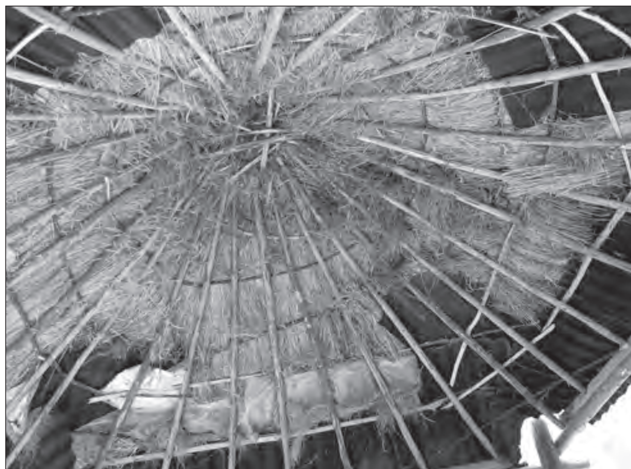
Ключові слова: традиційна культура, матеріальна культура, господарські будівлі, комора, стодола, стіг, погріб, стайня, паркан.

Традиційна архітектура є надзвичайно важливою складовою традиційної матеріальної культури етносу. Назагал до дослідження традиційної архітектури входить розгляд таких компонентів, як житлове будівництво, господарські споруди та будівельна обрядовість. В останні пів століття спостерігаємо тенденцію до розробки більш детальної типології різних аспектів будівництва та приділення уваги тим компонентам, які дослідники минулого часто залишали поза своєю увагою чи досліджували лишень побіжно. Зокрема це стосується традиційних господарських споруд, дослідження яких є надзвичайно актуальним з огляду й на те, що «...їх удосконалення починаються іноді раніше, ніж удосконалення хати, принаймні щодо матеріялу» [6, с. 118]. Відповідно можливості для польової фіксації ще більш скромні, ніж традиційного житла.

Предмету нашого дослідження вже торкалися попередники, але радше принагідно, здебільшого в контексті вирішення власних завдань [24; 10; 19; 27]. Окремо потрібно виділити статті з цієї тематики Ігора Бойка та Романа Радовича [34; 2; 23; 24]. Вчені більш детально розглянули окремі типи господарських споруд двору (зокрема і з теренів, що нас цікавлять), їх види, особливості планування та конструкції, географію поширення, місцеву термінологію тощо.

Метою пропонованої публікації є дослідження асортименту, особливостей зведення та розміщення місцевої будівельної термінології, пов'язаної із господарськими спорудами на порубіжжі Бойківщини та Підгір'я на основі польових етнографічних матеріалів, зібраних на цих теренах упродовж 2004—2010 рр.

Функціональна різноманітність та кількість господарських споруд зумовлювалася як характером господарських занять (на досліджуваних теренах, насамперед, це — землеробство та скотарство), що побутували в певній місцевості, так і майновим становищем конкретного селянина, та іншими факторами. Іван Франко у статті «Моя вітцівська хата» описує господарства свого батька (коваля із села Нагуєвичі Дрогобицького району): «...Дві обори, передню — з південного боку, при якій перед хатою від сходу стояла шопа, далі шпихлір, а від заходу ... була кузня мого вітця. Далі на південь за огорожею, йшов сад із пасікою, до якої вела хвіртка; перед хвірткою недалеко кузні була досить глибока криниця, без журавля, з якої воду тягли довгою жердкою. На задній оборі всередині була гноївка, звичайно з великою купою гною, а далі на північ, трохи вище



Дах оборогу в середині XIX ст., с. Сукіль, Долинський р-н



Колупки, «пласточки» для просушування снопів

від хати, довгий будинок поперек обори, рівнобіжний до хати, в якім містилася стодола і стайня. За тим будинком було ще досить велике місце, відгороджене високим плотом від вигону та дороги: там стояли два обороги, в які складано сіно або снопи...» [33, с. 243].

Господарство менш заможного селянина було скромнішим і могло складатися із хати, зблокованої з невеликою стайнею. Таку будівлю початку XX ст. зафіксовано у с. Тисів Долинського р—ну, в плані: стайня + сіни + хата.

Господарські будівлі двору назагал поділяють на декілька груп:

• будівлі для зберігання продуктів землеробства (стодола, комора, оборіг, яма, «кіпець», пивниця тощо);

• будівлі для утримування худоби (стайня, куча, курник тощо);

• будівлі для зберігання сільськогосподарського реманенту (шопа, возівня, «древітня»);

• інші споруди двору (криниця, «студня», огорожа і т. д.) [27, с. 128].

З-поміж сільськогосподарських культур, які вирощували на досліджуваних теренах, основне місце посідали колоскові, оскільки борошняні вироби становили основу традиційного харчування селян; солому та полову використовували для різноманітних господарських потреб тощо. Через природно-географічні умови та сформовані традиції господарювання вирощували насамперед жито, меншою мірою пшеницю, ячмінь, овес тощо. Важлива роль цих культур у господарстві зумовлювала значні обсяги їхніх посівів, а, відповідно, виникала потреба в спорудах, які забезпечували надійне збереження врожаю. Колоскові культури належать до морозостійких, і основною умовою їх зберігання є сухість та добра вентиляція приміщення. Підгір'я мало більш яскраво виражену землеробську специфіку, більші посівні площі, ніж на Бойківщині, що спричинило певні відмінності у господарських спорудах. Назагал необмолочене зерно в снопах зберігали у стодолі, обмолочене та провіяне — в скринях, «міхах» і «засіках» на гориці та в коморі.

Однією з найважливіших будівель селянського двору була **стодола.** Вже її наявність на обійсті свідчила про певну заможність господаря. На Підгір'ї її називали «стодола», у той час, як на Бойківщині фіксуємо назви «боща» чи «боїще». Первісно зерно, ймовірно, зберігали в снопах в оборогах, частково на гориці, а молотили та провіювали у сінях. Наступним етапом було виділення стодоли в окрему камеру, а пізніше і в окрему споруду [64, с. 169], а бідні, безземельні селяни довгий час продовжували молотити збіжжя на токах на подвір'ї, а коли цьому не сприяли погодні умови, то у сінях. У стодолі зберігали необмолочене зерно в снопах (якщо ж снопи не могли поміститись, їх складали під обороги [23, с. 25]), сіно, солому, полову сушили та молотили збіжжя тощо. Тут же могла стояти січкарня та зберігався сільськогосподарський реманент: «...Ми бачимо тачки, точила, прилади для сукання мотузків, а також примітивні мажі, зроблені виключно з дерева, власники яких з усміхом чваняться, що в них немає жодного залізного цвяха...» [32, с. 93].

Стодоли розташовували під одним дахом із житлом та рештою господарських будівель (найчастіше

на Бойківщині), або зводили окремо (часто зблоковуючи [27, с. 128] зі стайнею чи шопою).

На Бойківщині зблоковану з житлом стодолу розташовували між іншими камерами будівлі (схема планування типу: сіни + хата + комора + боїще + вівчарня + стайня; сіни + хата + стайня + боїще + засік + полівник [20, с. 55]), а на Підгір'ї переважно з краю (хата + сіни + стайня + стодола[1]; хата + «кухня» + сіни + стайня + стодола [1, арк. 5]). Респонденти засвідчили, що стіни стодол часто могли зводити з гіршого матеріалу порівняно зі стінами інших споруд двору (наприклад, із вільхи[2]). Щодо розмірів, то ширина стодоли дорівнювала ширині споруди, а довжиною вони були приблизно 4,5—5 м. У фронтальній стіні влаштовували великі ворота, через які міг проїхати віз. Часто вони займали всю площину стіни. Для зручності у воротах прорізували невелику хвіртку [23, с. 26], з тильного боку теж робили хвіртку, через яку подавали солому в «загату» та створювали протяг, що полегшувало процес провіювання зерна [27, с. 128]. Оскільки у стодолі на току молотили ціпом, то для зручності не влаштовували повали[3]. На Бойківщині лише заможніші селяни зводили стодоли окремо від житла (найчастіше блокуючи зі стайнею, рідше із шопою). Стодоли були здебільшого однодільними, а необмолочені снопи зберігали на горищі над стайнею чи сіньми.

Стодолу розміщували на певній відстані від хати, часто на іншому краю подвір'я. На всій території північно-західної частини Східної Галичини переважали стодоли, зведені в каркасній конструкції. Не винятком є і досліджуваний регіон, лише в окремих випадках ми фіксуємо стодоли, зведені в зрубній техніці[4]. У давніших будівлях стовпи каркаса закопували в землю, в новіших «чопували» в підвалини. Каркас здебільшого заповнювали плотом із лози та нетовстими дошками. Часто нижня частина стін була



Копиця «стоговина», с. Верхнє Синевидне, Сколівський р-н



Копиця, с. Поляниця, Долинський р-н

заповнена дошками, а вище заплетена лозою. Серед інших споруд двору стодола відрізнялася значними розмірами та висотою даху. Співвідношення висоти її даху до видимої частини стіни коливалося в межах від 1,5:1 до 2,5:1. Вивершували стодоли чотирисхи-

---

[1] Хата 1932 р. спорудження, с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл., власник:Ківчак Світлана Миколаївна, 1972 р. н.

[2] Зап. 27.08.2004 р. в с. Грабовець Стрийського р-ну Львівської обл. від Юрківа Степана Петровича, 1930 р. н.

[3] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Дикої Катерини Дмитрівни, 1939 р. н.

[4] «Стайня» поч. XX ст., с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл., власник: Явір Володимир Юрійович, 1938 р. н.; «Стайня» поч. XX ст., с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл., коло покинутого житла.



Копиця, с. Ямельниця, Сколівський р-н



Копиця, с. Княжолука, Долинський р-н

лі, рідше двосхилі дахи на кроквах, покриті сніпками житньої соломи. На Підгір'ї, на відміну від гірських теренів, стодоли були дво- чи тридільні. Посередині був твердо вибитий з глини тік, а по боках складали снопи [23, с. 28], бокові відсіки («засіки») відгороджували від току тонкими (1—1,2 м) перегородками, в яких теж часто робили хвіртки. Ще однією особливістю підгір'янських стодол, зблокованих зі стайнею, було те, що боковий відсік відгороджували від току низькою перегородкою, а стелю стайні робили на 1—1,3 м нижче від платви стодоли. Таким чином збільшувався простір над стайнею, куди складали солому і сніпки [30, с. 397].

Попри те, що тваринництво, порівняно з іншими теренами Карпат, у досліджуваному масиві відігравало менш значну роль, відсоток поголів'я худоби, яке знаходилось у приватних селянських господарствах, традиційно залишався високим, відповідно велику роль у житті місцевого населення відігравала урожайність трав'янистих біоценозів, якісний покіс, правильна сушка трави і зберігання сіна. Згідно з даними, наведеними Миколою Гладким, «...для забезпечення худоби фуражем упродовж усього сезону її стійлового утримання кожному господареві, залежно від кількості утримуваних голів, необхідно було заготувати в середньому від 4—5 до 10—12 стогів сіна» [25, с. 131]. Важливе місце у селянському господарстві займала також солома, яка використовувалася як покрівельний матеріал, для підстилки худобі, для набивання матраців «сінників», для утеплення житла тощо [2, с. 532]. Відповідно, на основі віками сформованого емпіричним шляхом досвіду, селяни створили низку різноманітних споруд для їх зберігання.

Традиційно сіно зберігали на горищі хати (у тому випадку, якщо комин печі виводився понад дах) чи господарських споруд, також у «оборогах», «стіжках» тощо. На горище сіно закидали із сіней чи стодоли, у яких традиційно не було стелі; при потребі робили двері у причілку даху.

Найпростішою спорудою для скиртування сіна є **«стіг»** (чи «остов»)[5] і «копиця», традиційно яйцеподібної форми. Основу «копиці» складає вбита в землю основа («остерва»[6], «остов»[7], «ворина»[8] чи «стоговина»), виготовлена зі стовбура дерева, здебільшого хвойних порід, гладкого чи на якому було

[5] Зап. 10.08.09 р. в с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. від Кузьми Степана Івановича, 1924 р. н.

[6] Зап. 28.07.09 р. в с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Лехно Романа Максимовича, 1924 р. н.

[7] Зап. 10.08.09 р. в с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. від Кижми Михайла Михайловича, 1930 р. н.

[8] Зап. 10.08.09 р. в с. Спас Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. від Горан Анни Дмитрівни, 1931 р. н.

залишено сучки[9] («рапанє»[10]), і яка в процесі скирдування обкладається сіном. Довжину «стоговини» визначала насамперед наявність придатної, довгої прямої деревини [3, с. 243]. Використання «зубатої» стоговини давало стіг меншої щільності, тому можна було не боятися надлишку вологи під час сінозаготівлі, проте у вже завершеному вигляді він був менш стійким до атмосферних проявів. Натомість коли основу «копиці» складала гладка стоговина[11], це сприяло тому, що стіг був більшої щільності, і таким чином у внутрішніх шарах зберігалось свіже запашне сіно. Однак такий стіг більше потерпав від вологи під час укладання сіна та потрапляння її через верх. Вміст вологи у глибоких шарах стогу понад 18—20% спричиняв гниття, а відповідно і перегрівання і застоювання сіна [2, с. 534]. Тому щоб уберегти сіно від потрапляння вологи та «аби вітер не роздував»[12], стіг завершували («вершєли») «перевеслом», скрученим із соломи[13], «косою з жита»[14] чи «павзинєм» із гілок[15]. Робили це таким чином, щоб між стоговиною і сіном не було простору, в який би могла потрапити вода. Сіно у стозі могло при потребі зберігатися до чотирьох-шести років, але його намагалися використовувати у першу чергу. Старе сіно було придатним лише для годування корів, неробочих волів та нелактуючої та некотної дрібної рогатої худоби. Крім того, воно потребувало ґрисової заправки, підсолювання та пропарки [2, с. 536]. За свідченнями респондентів, селяни намагалися зберігати сіно в стозі не більше двох років[16].



Криниця 1933 р., с. Урич, Сколівський р-н



Криниця, с. Труханів, Сколівський р-н

Надзвичайно поширеною спорудою для зберігання сіна і в досліджуваний, і в наш час був **«оборіг»**. У Карпатах, на Прикарпатті та Закарпатті він відомий з XVI ст. [2, с. 537], у той час як, наприклад, на сусідньому рівнинному Поділлі був явищем пізнім, нетрадиційним [15, с. 65]. На оборіг під час своїх досліджень звернув увагу І. Франко, межі поширення цієї споруди він окреслив таким чи-

---

9 Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

10 Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Романської Антоніни Миколаївни, 1929 р. н.

11 Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж, Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

12 Зап. 04.07.09 р. в с. Нижня Стинава Стрийського р-ну Львівської обл. від Конопки Петра Івановича, 1931 р. н.; Конопки Ольги Данилівни, 1933 р. н.

13 Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Дикої Катерини Дмитрівни, 1939 р. н.

14 Зап. 04.07.09 р. в с. Нижня Стинава Стрийського р-ну Львівської обл. від Яворів Стефанії Матвіївни, 1926 р. н.

15 Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Кушніра Михайла Семеновича, 1941 р. н.; Романського Миколи Олексійовича, 1924 р. н.

16 Зап. 10.08.09 р. в с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. від Кузьми Степана Івановича, 1924 р. н.



Оборіг, с. Голинь, Калуський р-н



Оборіг, с. Сукіль, Долинський р-н

ном: «...Східній Галичині виступає вона переважно в горах і в багатому на ліси підгір'ї; здається що русла Дністра і Бистриці коло Станіслава становлять межу її поширення на півночі, Полтви і Бугу — на сході. На Галицькому Поділлі, як і на Наддніпрянській Україні оборіг невідомий...» [32, с. 78].

У сучасній літературі знаходимо точнішу локалізацію території поширення оборогів: вони побутували на території Підгір'я, на північ від лінії Нижанковичі — верхів'їв ріки Болозівка — русло Дністра обороги щезають; тут цю територію перетинає клин, що звужується зі сходу на захід, у межах якого оборогів не зводили; вони знову з'являються на північ від лінії Яворів — Новояворівськ — Львів — Новий Яричів — Буськ — Олесько дещо на південь від Бродів і побутують на всій північній частині Львівської області [23, с. 31].

Обороги зводили на сіножатях для зберігання сіна, здебільшого воно зберігалося таким чином до осені. Ці споруди були обов'язковим елементом селянського господарства, а їх кількість вказувала на заможність господаря. В оборіг клали отаву та найкраще сіно, а також снопи, із зерна яких на Різдво варили кутю. Вітер провіював сіно і не давав змоги йому пріти, а завдяки вологому клімату воно не пересихало. Шари сіна та снопів чергувалися, лише у заможних господарствах були окремо обороги на сіно, окремо на снопи [2, с. 539].

Оборіг — це конструкція із чотирьох 4—5-метрових стовпів («оборожин»), вкопаних у землю, на яких рухомо закріплений дашок. Для його основи зводили два-три вінці нетовстого зруба, і для того, щоб убезпечити сіно від вологи настеляли підлогу («подру»[17], «подинок»[18]) «з патиччя»[19], «дилин» чи «воринок»[20]. Дах в порожньому оборозі був спущений донизу, а по мірі наповнення підіймався догори. Залежно від ваги конструкції даху оборогу, для його фіксації використовують: для легшого — гужви, для масивнішого — кілки, які вставляють в отвори стовпів.

Якщо дах фіксували за допомогою гужв, то для цього було кілька прийомів. Перший — під кутами або самі кути платв прив'язували гужвами до оборожин в потрібному місці; інший — коли один кінець гужв фіксували на сучках чи іншій нерівності поверхні зверху над дахом, а другий прив'язували до кутів лат. Був можливим ще третій варіант фіксації, коли гужва, скручена в кільце, надівалася зверху на оборожину, перекручуючись у вигляді вісімки, верхньою частиною закріплювалася на оборожині, нижньою ж утримувала кут даху. Або четвертий спо-

[17] Зап. 28.07.09 р. в с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Думич Василя Йосиповича, 1930 р. н.; Думич Ярослави Кузьмівни, 1937 р. н.

[18] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Якуба Василя Павловича, 1925 р. н.

[19] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Кушніра Михайла Семеновича, 1941р. н.; Романського Миколи Олексійовича, 1924 р. н.

[20] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

сіб: гужвами фіксували клиноподібні підпори, що тримали кути з'єднання платв [2, с. 537].

Коли ж дах фіксували кілками, на потрібну його висоту, підіймали вручну, кріплячи кілками, які заганяли у просвердлені отвори поперемінно стовп за стовпом.

Дахи оборогів були чотирисхилими пірамідальної та конусоподібної форм[21] («круглий, як капелюх»[22]). Основу даху становила рама наближеної до квадрата форми, складена із нетовстих брусів. На кінцях двох із них вирізали продовгуваті отвори, кінці двох інших затесували і закладали в ці отвори і закріплювали кілками. У верхній площині рами на відстані 0.25—0,3 м висвердлювали отвори діаметром 0,02—0,03 м. У кожному ребрі основи було переважно 9 жердин, крайні розташовували на відстані 0,3 м від кутів основи. Три центральні жердини кожного ребра сходились разом у верхній частині і зв'язувалися у спільний вузол. Три крайні ребра розташовувалися паралельно між собою і закріплювались до центральної жердини сусідньої грані. До жердин на відстані 0,2—0,3 м прив'язували ликом тонкі ліщинові поперечки. Дахи оборогів пошивали тонкими «жменьками» житньої соломи[23], пізніше дахи стаціонарних оборогів почали покривати гонтом чи дошками. Подібні обороги були більш характерними для Бойківщини. І. Франко описував їх так: «...Із дубових, товщиною в руку добре висушених колод обтісують бруси від 3 до 4 м завдовжки; у двох на обох кінцях роблять довгасті отвори, немов вушко в голці, інші дві на обох кінцях відповідно зарізують і просвердлюють дірки. Потім складають їх у квадрат і в усі плоскі кінці забивають дерев'яні кілочки. Далі верхні внутрішні краї дещо стісують і в них висвердлюють на відстані від 15 до 20 см грубим свердлом скісні отвори завглибшки на палець, так щоби вони вказували на спільний центр. В ці отвори вкладають гладкі, прямі завдовжки 2—3 м і досить товсті соснові жердини, що вгорі сходяться і скріплюються міцно сплетеним з хмизу вінком. До



Оборіг, с. Урич, Сколівський р-н



Оборіг, с. Ямельниця, Сколівський р-н

цих жердин прикріплюють довгі і тонкі ліщинові поперечки на відстані 0,2—0,3 м одна від одної, і цей схожий на капелюх каркас покривають соломою» [32, с. 76].

Іван Франко також описав типовий підгір'янський оборіг з дахом конусоподібної форми: «...Прості палички, позавірчувані скісно до огнива бігли догори і збігалися разом у чубі, а поперек них ішли інші тоненькі пів перечки з ліскового пруття, поперевивані де-де космиками соломи, а поза тим густа солом'яна пішва» [34, с. 38].

З кінця XIX ст., на Підгір'ї обороги інколи шалювати дошками до рівня 1,5—2 м, настеляли стелю та робили двері. Таким чином нижня частина поступово перетворювалася на шопу, возівню, стаєн-

[21] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

[22] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Кушніра Михайла Семеновича, 1941р. н.; Романського Миколи Олексійовича, 1924 р. н.

[23] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.



Огорожа зі штахет, с. Урич, Сколівський р-н

ку, комору тощо. Така ж трансформація відбувалась на ділянках із нерівним складним ландшафтом, де під «подрою» могли складати реманент, дрова чи утримувати тварин [2, с. 540].

На Бойківщині допоміжним місцем для зберігання сіна варто вважати і **загату**, яка, по суті, була окремою камерою. Було два варіанти її розміщення: в одному її прибудовували до тильної стіни зблокованих між собою стайні та стодоли, в іншому — до тильної, або причілкової стіни хати. Зводячи її, навпроти стіни хати встановлювали тонку стінку з дощок або виплетену з прутів. Так утворювався свого роду коридор шириною приблизно 2 м і прикритий зверху окапом даху. До середини потрапляли через двері у стінці [27, с. 130].

На Підгір'ї ж загату зводили коло стін суто з метою утеплення. Її зводили під окапом хати чи стайні [2, с. 543] із тильної чи причілкової стіни. Загата складалася із шару сіна, рідше сухого листя, притиснутого до стіни рядом вбитих в землю довгих жердин[24]. На загал до загати складали найгірше, ні до чого не придатне сіно, найчастіше псячку, трену та лучину.

Як і на інших теренах Українських Карпат, на досліджуваній території серед господарських споруд селянського двору однією з найважливіших була **комора**, оскільки її використовували для зберігання харчових запасів та найбільш цінних речей. Грецьке слово kamara (kamare) означає «склепіння», «склепінчасте приміщення», з часом це слово почало означувати не саму форму верху приміщення, а перейшло на функцію, яку воно виконувало — зберігання [29, с. 42]. Залежно від матеріального стану конкретного господаря харчові запаси та найбільш цінні речі могли зберігатися у спільній коморі, або й узагалі на гориці чи у сінях, а у багатших господарів могло бути і декілька окремих комор.

За способом поєднання з іншими господарськими спорудами комори можна поділити на три типи:

- не поєднані з жодними спорудами двору;
- поєднані з житловою будівлею;
- зблоковані з іншими господарськими спорудами двору[25].

Комори, зведені окремо («шпихліри»), були на Підгір'ї, подібно до інших рівнинних теренів [16, с. 96], доволі поширеною господарською спорудою двору. Про їх побутування на початку XIX ст. писав І. Любіч-Червінський [36, s. 173], так само їх згадував І. Франко, описуючи господарство свого батька.

«Шпихлір» намагалися ставити якомога ближче до житла, щоб він завжди був у полі зору. Зазвичай це була прямокутна у плані, наближена до квадрата чи дещо видовжена будівля. Розміри його залежали від конкретних потреб та можливостей господаря [33, с. 244]. Вхід робили з вузького, рідше з широкого боку. Стіни комори зводили у тій же техніці, що й стіни житла — у зрубній, рідше каркасній. Будівлю встановлювали на дубові підвалини, дещо підіймали їх над рівнем землі, і настеляли підлогу з дощок[26]. Зафіксовано комори, під якими влаштовували пивницю, а горище комори використовували для зберігання сіна[27]. Над входом влаштовували піддашшя, яке підтримували виносні платви. У більшості випадків разом з піддашшям виносили і підвалини. Тут настеляли підлогу, утворюючи таким способом галерейку. Виноси платв на галерейці опиралися на стовпці, які зарубували у підвалини, або лежали на випусках зрубу [25, с. 137]. Зерно у такій коморі зберігали насипом у дерев'яних перерубах («засіках»[28] чи «сусіках»[29]).

[24] Зап. 29.08.04 р. в с. Колодниця Стрийського р-ну Львівської обл. від Мельника Михайла Івановича, 1928 р. н.

[25] «Стайня» поч. XX ст., с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл. коло покинутого житла.

[26] Зап. 15.07.08 р. в с. Урич Сколівського р-ну Львівської обл. від Ярош Марії Миколаївни, 1928 р. н.

[27] Комора поч. XX ст., с. Спас Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Найко Ярослава Федорівна, 1970 р. н.

[28] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Романської Антоніни Миколаївни, 1929 р. н.

[29] Зап. 28.07.09 р. в с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Лехно Романа Максимовича, 1924 р. н.

Для прикладу розглянемо детальніше зразок споруд такого типу, зафіксований в с. Торчиновичі Старосамбірського р—ну Львівської обл. — «шпихлір», зведений в другій половині XIX ст. Він є прямокутним у плані спорудy, розмірами 4,5 х 4,9 м. Будівлю було зведено на ділянці з нерівним рельєфом, тому з тильного боку його підвалини опираються на стовпчики, викладені з річкового каменю, встановлені по кутах та посередині стіни. Споруда зведена в зрубній техніці, перекрита двосхилим дахом. Перед входом за допомогою виносу платв було влаштовано піддашшя шириною 0,96 м, яке опирається на два стовпи, зарубані у симетрично винесені підвалини. Припускаємо, що це залишки галерейки, оскільки у стовпах знаходимо пази, які ймовірно слугували для кріплення перил. «Повалу» комори підтримують два поперечні сволоки. До середини ведуть масивні двері, що закриваються на замок, вікон немає[30]. Судячи із матеріалу та якості зведення, ця комора в минулому належала заможному господареві, але протягом останнього століття кілька разів змінювала власників, тому детальніше дізнатись про неї не вдалося.



Огорожа зі штахет, с. Опака, Дрогобицький р-н



Пивниця кін. пер. пол. XX ст., с. Сукіль, Долинський р-н

У більшості обстежених нами будівлях на досліджуваних теренах комору було зблоковано з хатою, вона зводилася у ті же техніці, з того ж матеріалу, що й житло. Вхід до комори[31] найчастіше був із сіней, хоч зафіксовано кілька варіантів, коли до неї потрапляли безпосередньо із подвір'я[32]. Розміри приміщення залежали від потреб конкретного господарства, у середньому розміри обміряних приміщень становили — 4,5 х 5 м. Оскільки тут зберігалося зерно, то основними вимогами до приміщення були сухість та надійний захист від злодіїв, тому тут не було вікон, лише отвір у стіні для вентиляції [25, с. 138]. Підлогу з дощок тут настеляли в першу чергу. У коморі також зводили «повалу». Коли господиня йшла з двору, то двері до комори обов'язково закривала на замок.

Також зафіксовано варіант поєднання комори зі стайнею та шопою[33] чи з «січкарнею» [27, с. 129]. У першому випадку, коли комору єднали зі стайнею та шопою, комора та стайня була цілісним зрубп'ятистінком, а шопа зводилась з гіршого дерева у каркасно-стовповій техніці.

Кожен вид зерна мав свою тару для зберігання, крім того, окремо тримали насінне зерно. Зерно в коморі зберігали у дерев'яних скринях (вони вміща-

[30] «Шпихлір», др. пол. XIX ст., с. Торчиновичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., власник: Ковток Василь Богданович, 1978 р. н.

[31] «Стайня» поч. XX ст., с. Опака, Дрогобицького р-ну Львівської обл., коло покинутого житла; Хата 1927 р. спорудження, с. Спас Рожнятівський р-н Івано-Франківської обл., власник: Кравець Ірина Василівна, 1921 р. н.; Хата пер. пол. XX ст., с. Спас, Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Найко Ярослава Федорівна, 1970 р. н.; Хата кін. XIX ст., с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл., власник: Котів Орест; Хата 1923 р. спор., с. Сопіт Сколівського р-ну Львівської обл., власник: Герич Ганна Гнатівна, 1927 р. н.

[32] Хата поч. XX ст., с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл., покинуте житло; «Стайня» 1929 р. спор., с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл., власник: Ключак Микола Іванович, 1929 р. н.; Хата пер. пол. XX ст., с. Лоп'янка Рожнятівський р-н Івано-Франківської обл., власник: Петрівник Богдан Миколайович, 1951 р. н.

[33] «Стайня» пер. пол. XX ст., с. Торгановичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., власник: Лапшина Ярослава Степанівна, 1949 р. н.



Пивниця кін. пер. пол. ХХ ст., с. Сукіль, Долинський р-н



Пивниця пер. пол. ХХ ст., с. Спас, Долинський р-н

ли 10—15 ц [1, арк. 4]), для цього використовували також дерев'яні кадовби чи «кадлуби»[34], подібні до тих, що ними користувалися ще у давньоруський час. Виготовляли їх із двометрових колод способом випалювання серцевини, іноді доробляли дно, посередині робили отвір для зсипання зерна. Іноді діаметр такого кадовба сягав 1 м, а висота 2,5 м. Такий кадовб міг вміщати до 10—15 ц зерна. Зважаючи на значні розміри, у двері вони не проходили, тому їх нерідко встановлювали ще на етапі будівництва приміщення. Тарою для зберігання насіння льону та конопель була «гелетка» (бочівка на 30—40 кг), її виготовляли переважно з вербового дерева шляхом випалювання серцевини, лише дно робили з іншої породи дерева (часто зі смереки). «Гелетку» робили з одним вухом, яке було продовженням стінки

[34] Зап. 15.07.08 р. в с. Урич Сколівського р-ну Львівської обл. від Сенишин Юлії Федорівни, 1928 р. н.

[22, с. 109]. На стіні комори знаходилися полиці для зберігання мотків полотна, молокопродуктів тощо[35]. Тут же встановлювали «жердку» для одягу. З-поміж інших меблів у коморі також стояли «скриня» [22, с. 111] і «куфер» для зберігання святкового одягу, білизни, деяких цінних речей тощо. «Скриню» здебільшого виготовляв безпосередньо сам господар, вона була довільних розмірів, з плоским віком, найчастіше її нічим не оздоблювали[36]. «Куфер» натомість замовляли у місцевого теслі, він мав опукле віко[37], замикався на замок, інколи його оббивали залізом, покривали фарбою і прикрашали різьбленням. У коморі також часто викопували «яму»[38] для зберігання картоплі та інших коренеплодів[39].

У селянському господарстві важливе місце відводилось коренеплідним культурам — картоплі, буряку, моркві, ріпі тощо. Якщо більшість із них були відомі ще у слов'янський період, то картопля як сільськогосподарська культура почала культивуватися слов'янами лише з кінця XVIII ст., але, тим не менше, набула на цих теренах значного поширення. Овочеві страви у традиційному харчуванні українців відомі у значному асортименті (насамперед із картоплі), завдяки своїй поживності та калорійності, посідали надзвичайно важливе місце у щоденному раціоні селян [28, с. 553, 554]. Певною мірою коренеплідні використовували для годівлі худоби, відповідно їх вирощували у великих кількостях, і гостро поставала потреба якісного їх збереження протягом зими та до наступного врожаю. Відтак на досліджуваних теренах фіксуємо низку різноманітних будівель, які зводили з цією метою. Всі коренеплідні відносяться до категорії теплолюбних, а отже основним завданням було досягнення та збереження необхідного температурного режиму, відповідно протягом століть відбувалося удосконалення цих споруд і пошук зручних, практичних, надійних, а разом із тим

[35] Зап. 04.07.09 р. в с. Нижня Стинава Стрийського р-ну Львівської обл. від Петрикан Євгенії Іванівни, 1927 р. н.

[36] Зап. 28.07.09 р. в с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Думич Василя Йосиповича, 1930 р. н.; Думич Ярослави Кузьмівни, 1937 р. н.

[37] Зап. 27.07.09 р. в с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Якуц Стефанії Григорівни, 1930 р. н.

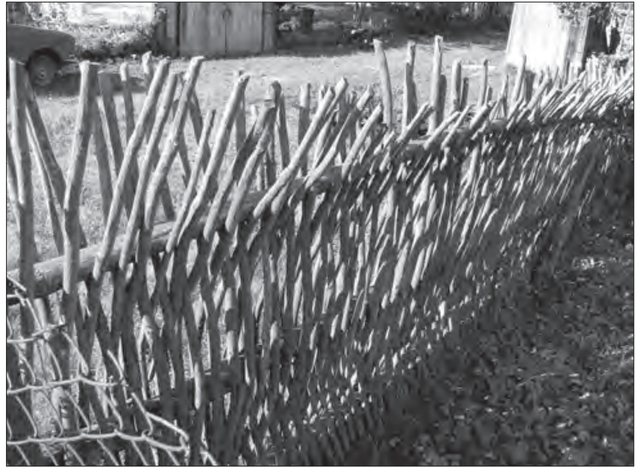
[38] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

[39] Зап. 04.07.09 р. в с. Нижня Стинава Стрийського р-ну Львівської обл. від Яворів Стефанії Матвіївни, 1926 р. н.

простих і недорогих конструкцій, зведених із доступного будівельного матеріалу. Будівлі для зберігання коренеплідних були наземні, частково заглиблені і повністю заглиблені. За терміном користування їх можна поділити на односезонні, кількасезонні та стаціонарні. Заглибленість цих споруд безпосередньо залежала від фізичного стану ґрунту (рельєфу, від рівня ґрунтових вод, наявність стоків тощо). Для таких споруд вибирали насамперед сухі підвищені ділянки, захищені від затікання води [8, с. 552].

Певний запас коренеплідних для щоденних потреб [22, с. 105] зберігали безпосередньо у житловій камері під ліжком. Це робили наступним чином: з внутрішнього боку за ніжки ліжка вертикально клали дошку і засипали в отриманий простір картоплю, яка притискала до ніжок ліжка цю дошку своєю вагою[40]. Так зберігали лише невелику кількість картоплі, оскільки через певний час вона проростала, м'якла, втрачала поживні якості. Інколи для зберігання картоплі викопували невеликі ями у житловій камері, сінях, коморі[41] та шопі. Вони були доволі простої конструкції: викопували прямокутну яму (з рівними вертикальними стінками, які інколи додатково укріплювали дошками), глибиною вона приблизно дорівнювала зросту людини[42]. Зверху яму закривали дерев'яною кришкою («віком»[43]), яка при потребі підіймалося. Картоплю в такі сховища засипали лише суху, а, щоб уберегти від мишей, наприклад на Бойківщині, посипали попелом [22, с. 109].

Призначену на насіння картопля зберігали у **«кіпцях»**, «копцях»[44], «скіпцях»[45], «зимових ямах»[46] доволі примітивної конструкції. Це була яма діаметром приблизно 1,5 м [22, с. 106] і глибиною 1,5—2 м (залежно від рівня ґрунтових вод), циліндричної форми чи у формі зрізаного конуса. Дно вистеляли сухим листям та соломою, викладали коренеплоди, потім знову накривали їх соломою або «тирсою з льону або конопель»[47] і насипали товстий шар глини (до 0,3 м)[48]. Пізно восени шар земляної насипки збільшували на 0,25—0,30 м [25, с. 142]. Утворена споруда набувала конічної форми. Інколи при потребі поруч викопували рівчак для відводу води, який був дещо глибший, ніж рівень дна ями[49]. Посередині для вентиляції, щоб коренеплоди не «прі-



Пліт вертикального плетіння, с. Ямельниця, Сколівський р-н



Пліт горизонтального плетіння, с. Либохора, Сколівський р-н

[40] Зап. 14.07.08 р. в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл. від Корчинського Йосипа Григоровича, 1932 р. н.

[41] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

[42] Зап. 27.07.09 р. в с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Якуц Стефанії Григорівни, 1930 р. н.

[43] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

[44] Зап. 10.08.09 р. в с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. від Кижми Михайла Михайловича, 1930 р. н.

[45] Зап. 10.08.09 р. в с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. від Кузьми Степана Івановича, 1924 р. н.

[46] Зап. 10.07.2010 р. в с. Княжолука Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Лютана івана Йосиповича, 1935 р. н.; Лютана Йосипа Гнатовича, 1903 р. н.

[47] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

[48] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Романської Антоніни Миколаївни, 1929 р. н.

[49] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.



Стайня поч. XX ст., с. Підгородці, Сколівський р-н



Стайня, зблокована зі стодолою, серед. XX ст., с. Бубнище, Долинський р-н

ли», встановлювали жердину, обмотану соломою, яка дещо виступала над рівнем поверхні.

Р. Радович у деяких місцевостях (Дрогобицький, Самбірський, Старосамбірський р—ни) зафіксував побутування кіпців круглої у плані форми (діаметром 1,5—2,0 м), конічної зверху форми. Душник у цьому випадку виходив на маківку конуса, зверху його, крім соломи, накривали ще й хвоєю ялиці [25, с. 143].

Кіпці були односезонними спорудами, коренеплоди у них зберігалися тільки до весни, взимку ними не користувалися («не мож було лізти, тільки в теплоту, в відлигу, щоб бульба не змерзла»)[50]. Побутував і більш удосконалений варіант цих споруд, коли над «кіпцем» почали споруджувати невеликий двосхилий дашок на двох-трьох кроквах, висотою до 1,2 м. На нього настеляли солому і дещо присипали землею. Один з причілків такого даху залишали відкритим, із цього боку утворювалося невелике піддашшя шириною 0,8—1,0 м. З цього боку споруду закривали в'язанками соломи [25, с. 143], або встановлювали невеликі дверцята «заткальницю» [22, с. 107], що давало змогу користуватися спорудою і взимку.

Наступним етапом удосконалення були **«ходові ями»**[51], у яких по периметру ями зав'язували чотири платви, на які настеляли дошки, солому, і присипали землею. У стелі залишали отвір («люк») із кришкою («лядою»), через який засипали і вибирали картоплю. У Дрогобицькому районі зафіксовано варіант, коли дошки вкладали безпосередньо на землю, без платв. У цьому випадку у верхній частині берегів ями вибирали сходинку заввишки 0,2—0,3 м, куди заходили краї дощок перекриття. Земляну присипку вирівнювали з рівнем ґрунту. Над такими будівлями споруджували дахи, які складались із системи кроків, лат, дощатого настилу, соломи та земляної присипки. Інколи вони спиралися на невисокі дерев'яні стінки. Під цим дахом зберігали землеробські знаряддя та сіно [25, с. 144].

У процесі подальшого вдосконалення дно таких споруд почали вистеляти дошками (для цього використовували смереку або ялицю)[52], а інколи навіть викладати каменем[53], також робити перегородки для різних сортів картоплі та городніх культур.

В кінці XIX — на початку XX ст. у господарствах найбільш заможних селян з'являються перші **«пивниці»**. Проте широкого поширення у досліджуваному регіоні вони набули лише в середині XX ст.[54] Ці споруди відрізнялися досконалішою конструкцією, були більш функціональними та давали змогу створити стійкий температурний режим, який мало залежав від змін погодних умов назовні. «Пивниці» могли влаштовувати як під господарськими спору-

[50] Зап. 27.07.09 р. в с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Ключака Миколи Івановича, 1929 р. н.

[51] Зап. 10.07.2010 р. в с. Княжолука Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Лютана івана Йосиповича, 1935 р. н.; Лютана Йосипа Гнатовича, 1903 р. н.

[52] Зап. 15.07.08 р. в с. Урич Сколівського р-ну Львівської обл. від Ярош Марії Миколаївни, 1928 р. н.

[53] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

[54] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Кушніра Михайла Семеновича, 1941 р. н.; Романського Миколи Олексійовича, 1924 р. н.

дами[55], так і ставити окремо [35, s. 62]. Для їх спорудження вибирали насамперед сухе місце, бажано на крутому схилі, щоб забезпечити максимальне заглиблення у ґрунт та зручний вхід [22, с. 107].

В обстежених «пивницях» ширина споруди коливалася в межах 2,5—3 м, а довжина 4,5—5,2 м. Стіни викладали з каменю, скріплюючи глиною, стеля набувала склепінчастої форми[56]. У літературі знаходимо опис процесу спорудження стелі в аналогічній «пивниці» на Бойківщині: «...Закладають півокруглі дерев'яні «буштилі». Їх встановлюють по кілька коло себе, прикривають дошками і на тім мурують склепіння. Верх склепіння вимащують глиною, а над ним роблять стріху». У пивницю вели двері, інколи подвійні, їх робили достатнього розміру, щоб можна було пройти з мішком картоплі на плечах [22, с. 108]. З метою регулювання температурного балансу перед входом часто влаштовували ґанок («шию») з декількома сходинками, чи «присінки», у стінку яких теж вмонтовували двері [24, с. 386]. «Півниці», зведені окремо, накривали двосхилим дахом, який покривали соломою, інколи він опирався на невисокі стіни, і таким чином утворювалась ще одна камера господарського призначення. Подібну споруду ми зафіксували у с. Спас на Рожнятівщині. У цьому випадку з каменю була вимурувана «півниця», прямокутна в плані, розміром 2,5 х 5,2 х 1,8 м; над нею з якісного смерекового зрубу поставлена комора «комірчина» розмірами 2,5 х 5,2 х 1,92 м, перекрита стелею; на утворене горище вели невеликі двері, його використовували для зберігання сіна. Завершував конструкцію двосхилий дах висотою 1,4 м[57]. Тут бачимо приклад еволюції вертикального планування пивниці і пристосування її конструкції до наявних господарських потреб.

За призначенням традиційні господарські будівлі для утримання худоби можна поділити на:

• споруди для утримання великої рогатої худоби, коней, кіз, овець тощо;



Стайня пер. пол. XX ст., с. Княжолука, Долинський р-н



Стайня пер. пол. XX ст., с. Орів, Сколівський р-н

• споруди для утримання свиней, домашньої птиці тощо.

Асортимент та кількість подібних споруд насамперед залежали від майнового стану господарства. Зводили їх окремо, інколи блокували разом із житлом чи з іншими господарськими спорудами.

Велику рогату худобу, кіз та інколи і домашню птицю утримували у «стайні». Як правило, у господарстві була одна дводільна **стайня**, де окремо тримали корів та коней, інколи коло корови відгороджували «кучу», де утримували свиней. Розміри стаєнь залежали насамперед від кількості худоби, яку тут утримували, і в обстежених будівлях коливалися в межах 3,5 х 4,5 м. У заможніших селян могло бути три-п'ять окремих приміщень, а для коней та корів могли зводити окремі будівлі [25, с. 146].

На Бойківщині стайня разом з іншими камерами знаходилась в одному блоці з житлом (відділена від житлової камери сіньми чи сіньми і коморою[58], або

[55] Стодола, с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл., поч. XX ст.

[56] «Півниця», пер. пол. XX ст., с. Спас Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Найко Ярослава Федорівна, 1970 р. н.

[57] «Півниця», пер. пол. XX ст., с. Спас Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Найко Ярослава Федорівна, 1970 р. н.

[58] Хата пер. пол. XX ст., с. Спас Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Найко Ярослава Федорівна, 1970 р. н.



Стайня + стодола пер. пол. XX ст., с. Урич, Сколівський р-н



Стайня + стодола пер. пол. XX ст., с. Сукіль, Долинський р-н

ще й стодолою[59]), поставлена ж окремо, була ознакою заможного господарства [37, s. 431]. Натомість на Підгір'ї вже на початку XX ст. господарські будівлі почали зводити окремо від житла і зблоковувати разом стайню зі стодолою, шопою, інколи коморою тощо[60], подібну довгу господарську споруду описував Іван Франко у господарстві свого батька [33, с. 224].

На Бойківщині стіни стайні, як і інші камери, зводили в зруб, натомість на Підгір'ї якщо хата і сіни були зрубними, то стайню часто зводили в каркасній техніці. Для вентиляції та освітлення в фасадній стіні вирізали невелике віконце з тонких напівкругляків, покладених пласкою стороною нагору, настеляли підлогу — «міст». Посередині, від входу і до протилежної стіни, дещо нижче рівня «моста» вкладали «бертницю» [12, с. 6] чи «жолобницю». Худоба утримувалася на «мості». Гній зсували з «мостин» в «жолобницю», а звідти в яму [27, с. 133], спорадично гній далі виносили у яму, яку викопували поблизу. Для виготовлення жолобів, що виводили «мочевину» зі стайні, використовували товсті колоди з дуба, бука і ясеня. З цією метою користувалися також деревиною тополі, бо вона гниє найповільніше [13, с. 37], та смереки («трепети»), яка теж відрізняється особливою стійкістю до вологи[61]. Зафіксовано й свідчення про викладання підлоги в стайні великими пласкими каменями[62]. У стайні настеляли стелю, її підтримували 1—3 повздовжні сволоки[63], а на її горищі зберігали сіно.

На Підгір'ї фіксуємо двори вільної забудови і стайню найчастіше ставили окремо від житла, зблоковували зі стодолою[64], шопою[65], інколи й з коморою[66]. У всіх зафіксованих будівлях стайня була зведена добротно, на підмурівку з каменю, стіни зводили у зрубній техніці, з дерева хвойних порід[67]. Як і зблоковану з житлом, зведену окремо стайню також накривали стелею, яку підтримувало кілька повздовжніх сволоків. Двосхилий дах на кроквах первісно пошивали сніпками обмолоченої соломи. В одному випадку нам вдалося зафіксувати покриття ґонтом[68]. З метою утеплення коло стін, на відстані 0,3—0,4 м робили «загату» (закидали листьом»[69]).

Кучі для свиней відгороджували переважно у тому ж приміщенні, де утримували корів. У деяких випадках зафіксували прибудовувані кучі до причілкової стіни стайні[70].

[59] Хата, поч. XX ст., с. Ямельниця Сколівського р-ну Львівської обл., покинуте житло.

[60] «Стайня» поч. XX ст., с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл., власник: Явір Володимир Юрійович, 1938 р. н.; «Стайня» поч. XX ст., с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл., коло покинутого житла.

[61] Зап. 04.07.09 р. в с. Нижня Стинава Стрийського р-ну Львівської обл. від Яворів Стефанії Матвіївни, 1926 р. н.

[62] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Романської Антоніни Миколаївни, 1929 р. н.

[63] Хата поч. XX ст., с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Вельга Анастасія Павлівна, 1920 р. н.

[64] Стайня поч. XX ст., с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл., власник Явір Володимир Юрійович, 1938 р. н.

[65] Стайня поч. XX ст., с. Лопянка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Вельга Анастасія павлівна, 1920 р. н.; Стайня поч. XX ст., с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл., покинуте обійстя.

[66] Стайня 1929 р. спор., с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл., власник: Ключак Микола Іванович, 1929 р. н.

[67] Зап. 15.07.08 р. в с. Урич Сколівського р-ну Львівської обл. від Ярош Марії Миколаївни, 1928 р. н.

[68] «Стайня» поч. XX ст., с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл., коло покинутого житла.

[69] Зап автором 30.08.04 р. в с. Монастирець Стрийського р-ну Львівської обл. від Тучапського Мирона Васильовича, 1938 р. н.

[70] Хата 1910 р. спор., с. Трушевичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., власник: Іванська Ольга Степанівна, 1918 р. н.

З-поміж видів свійської птиці найчастіше утримували курей. Фіксуємо свідчення про те, що давніше їх в теплу пору року заганяли на ніч в стайню, а взимку тримали в ніші під піччю («кучі»). У міжвоєнний період почали відділяти «курник» у стайні — невеличке приміщення з жердинами («бантами»). У «курник» кури потрапляли через невеликий отвір у стіні, на висоті приблизно 1,5 м, по приставленій «драбині» (вузькій дощці з набитими горизонтально на відстані 0,1—0,15 м тонкими планками).

Різноманітний сільськогосподарський реманент (плуг, борону, січкарню тощо) більш заможні селяни зберігали у зведеній для цього повітці — **«шопі»**, бідніші — у стодолі, частково в сінях. Назва «шопа» походить від німецького слова «Schuppen», що означає «приміщення для зберігання, навіс». Шопи відомі всім слов'янам, а на території України вперше згадуються у джерелах у XVI ст. [9, с. 113]

Як на Підгір'ї, так і на Бойківщині [19, с. 84] «шопа» була невеликим приміщенням прямокутної форми під односхилим дахом. Її прибудовували до бокової стіни господарських споруд у вигляді навісу[71], який мав спільну стіну з тим приміщенням, до якого його прибудовували, і задню стіну, передньої здебільшого не було. Можливим був і варіант ще більш спрощеної конструкції, коли навіс лишень опирався на два стовпи. Також вони побутували у вигляді прибудованої до тильної стіни камери з дверима і стінами, зведеними у стовповій конструкції[72], переважно з гіршого будівельного матеріалу, ніж решта будівель. Окрім сільськогосподарських знарядь, тут знаходились і транспортні засоби, наявні в господарстві: віз та сани[73], а інколи «шопу» використовували для зберігання дров та сухого листя, яке



Стодола пер. пол. XX ст., с. Опака, Дрогобицький р-н



Стодола пер. пол. XX ст., с. Княжолука, Долинський р-н

вживали для спорудження загати[74]. Зафіксовано свідчення про те, що в шопі розміщувались і ями для зберігання картоплі взимку[75].

Криниці наприкінці XIX — на початку XX ст. на досліджуваних теренах не набули такого поширення, як у рівнинних районах України. Воду здебільшого брали з численних рік, а у випадку, коли до ріки було далеко, користувалися водою з джерел та потічків [27, с. 134]. Опитані інформатори саме джерела часто називають криницями на противагу «студням», які, згідно з отриманими свідченнями, почали копати вже в міжвоєнний період. «Студень» загалом було небагато, їх могло бути кілька на все село, або сусіди могли використовувати одну спільно (інформатори свідчать, що чим більше з криниці брали води, тим краще вона очищалась[76]).

Початково «студні» обкладали дерев'яними «цембринями» і накривали дерев'яною кришкою[77], їх та-

[71] «Стайня» поч. XX ст., с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл., покинута садиба.

[72] «Стайня» 1929 р. спорудження, с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл., власник: Ключак Микола Іванович, 1929 р. н.; «Стайня» поч. XX ст., с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл., покинута садиба; Стайня поч. XX ст., с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл., власник: Вельга Анастасія Павлівна, 1920 р. н.

[73] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Кушніра Михайла Семеновича, 1941 р. н.; Романського Миколи Олексійовича, 1924 р. н.

[74] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Дикої Катерини Дмитрівни, 1939 р. н.

[75] Зап. 27.07.09 р. в с. Опака Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Якуц Стефанії Григорівни, 1930 р. н.

[76] Зап. 29.07.09 р. в с. Підбуж Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Кугівчака Йосипа Олексійовича, 1927 р. н.

[77] Зап. 04.07.09 р. в с. Нижня Стинава Стрийського р-ну Львівської обл. від Яворів Стефанії Матвіївни, 1926 р. н.



Вид на с. Сукіль



Околиці с. Сукіль

кож обкладали каменем[78], і лише наприкінці досліджуваного періоду почали використовувати бетонні кільця. Глибина криниці залежала від глибини залягання водного горизонту в конкретній місцевості. Воду витягали за допомогою кількох способів: найдавнішим інформатори визнають діставання води за допомогою жердини з гаком на кінці якою зачіпали відро. Для витягування води віддавна використовували «журавлі», що складались із вкопаного біля «студні» стовпа, до якого рухомо було закріплено довгу платву, на нижньому її кінці знаходилася противага, а до верхнього було прив'язано мотузку чи шматок дроту, на кінці якого знаходився металевий гак, на який зачіпляли відро. Платву було закріплено під кутом приблизно 45°, при потребі її нахиляли до 90°, при цьому відро опускали у криницю для зачерпування води. Наприкінці міжвоєнного періоду почали діставати воду за допомогою закріпленого над криницею валу, який приводили в дію вручну[79].

У досліджуваний період обгороджені двори були притаманні для всієї території України [11, с. 10; 27, с. 134], і разом із надійними воротами виступали ознакою міцного, заможного господарства: «відсутність **огорожі** в українського селянина — ознака останньої розпусти та недбальства в господарстві...». Обгороджували двори, городи, інколи поля. Хведір Вовк пояснював це впливом європейської традиції, де огорожа є символом індивідуальної власності, на відміну від росіян, у яких панувала общинна власність і огорожі майже не використовували [6, с. 120].

Матеріал, художні та конструктивні особливості огорож безпосередньо залежали від місця їх розташування (вулиці, городу тощо) [25, с. 150].

Для Бойківщини характерним було побутування типу огорожі, коли на вкопані стовпці горизонтально закріплювали одну-три жердини; чи «...два коли перев'язували між патиком, затягнутим у колесо. На це кладуть жердки...» [13, с. 35]. При потребі в ній на двох вкопаних стовпчиках за допомогою «вужівок» закріплювали невеликі дверцята «хвіртку», через яку можна було потрапити до середини. Таким чином, обгороджували також город, поле, сінокіс, пасовисько. При потребі в огорожі робили «перелази» — зниження в одному місці «плоту» майже до половини. «Перелази» були з дощок або з кругляків, коло них, для зручності, клали великий камінь чи пеньок [13, с. 36].

Для обгородження дворів споруджували «паркани» з дощок, які «бортили» у пази в стовпах. Бойківські садиби мали огорожі й з кругляків під дашками, покритими соломою, драницями і гонтами [19, с. 108].

Переважно для Підгір'я характерною була огорожа, виплетена з лози — «пліт», яка була поширена на більшості території України [30, с. 391]. Для її зведення на відстані приблизно 0,3—0,4 м один від

[78] Зап. 10.08.09 р. в с. Лоп'янка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. від Кузьми Степана Івановича, 1924 р. н.

[79] Зап. 04.08.09 р. в с. Орів Сколівського р-ну Львівської обл. від Романської Антоніни Миколаївни, 1929 р. н.

другого вкопували нетовсті стовпчики, далі проміжок між ними заплітали ліщиновими прутами в горизонтальному напрямку. Зафіксовано також вертикальне плетіння. У цьому випадку виготовлялася рама, яка складалася із трьох горизонтальних жердин, прикріплених до вертикальних стовпців, а рама обпліталась у вертикальному напрямку прутами, відстань між стовпчиками складала 3—4 м [18, с. 108]. Інформатори, проте, зазначали недовговічність такої огорожі: «рік постоїт та й вже ламався»[80]. Особливою оригінальністю відзначалися комбіновані плоти, нижню частину яких плели горизонтально, а верхню — вертикально [25, с. 151].

Для в'їзду споруджували широкі, одно- або частіше двостулкові ворота — «браму». Ворота збиті з дощок, які щільно прилягали одна до одної, закріплювалися до двох вкопаних стовпів за допомогою металевих завіс, і закривались на засув[81]. Коло воріт з такого ж матеріалу і схожої конструкції робили «хвіртку», яка закривалася за допомогою кільця з лози [30, с. 391] чи дроту, яке накидали на стовп, до якого закріпилися ворота.

У контексті нашого дослідження необхідно згадати про звичаї та вірування, пов'язані з традиційними господарськими спорудами. Рівень їх збереження та можливості фіксації в наш час надзвичайно незадовільні, що збільшує вартість такої інформації. В минулому дослідниками було зафіксовано ворожіння при виборі місця для стайні, подібно як і при будівництві хати. Щоб дізнатися про придатність вибраного місця, на кутах майбутньої стайні на ніч залишали шматок хліба та жменю зерен жита. Якщо вони залишалися неушкодженими, то це сигналізувало про те, що місце вільне від замешкування різноманітними «вороже настроєними духами» і можна було розпочинати будівництво [30, с. 104]. На Поліссі, наприклад, було зафіксовано звичай «закупляння» місця для стайні [26, с. 187], ймовірно, щось подібне існувало в минулому і на досліджуваних теренах, але не збереглося до наших днів. З-поміж заборон, пов'язаних із худобою, з праці І. Любіч-Червінського, наприклад, довідуємося, що



Утеплення дверей у стайню, с. Бубнище, Долинський р-н

коли народжувалося теля, то дев'ять тижнів не можна було позичати вогню з хати [36, s. 198] тощо. Привертає також увагу повір'я, яке наводить Павло Чубинський про те, що в стайні, особливо в тій, де тримають коней, перебуває «чорт», тому її не можна освітлювати, в ній заборонено свистіти, щоб не потурбувати нечистого, який може з помсти за це замучити худобу [30, с. 104]. У цьому контексті потрібно згадати, що стайня в народній свідомості була одним із місць перебування домовика — «домашнього духа», оскільки однією з основних його функцій була опіка і догляд за домашньою худобою. Відповідно, у стайні потрібно було дотримуватися відповідних правил поведінки, щоб не потурбувати його [21, с. 30]. З іншого боку, зафіксовано наявність у стайні ікони, прибраної рушником[82]. Окрім того, на її дверях на Водохреща, так само, як і на інших дверях на обійсті, малювали тістом обереги (хрест або «трійцю»), що, здавалося б, не мало припасти до душі домовику, який перебував тут і традиційно осмислювався як «нечиста сила». Тобто бачимо, що в народній свідомості ця частина простору сприймалась як територія, обжита лише умовно — з одного боку надзвичайно важлива в господарстві (тут утримувалася худоба, значення якої для селян важко не-

[80] Зап. 10.07.2010 р. в с. Княжолука Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Лютана Івана Йосиповича, 1935 р. н.; Лютана Йосипа Гнатовича, 1903 р. н.

[81] Зап. 27.07.09 р. в с. Залокоть Дрогобицького р-ну Львівської обл. від Петрівчака Йосипа Васильовича, 1932 р. н.

[82] Хата пер. пол. XX ст., с. Ямельниця Сколівського р-ну Львівської обл., власник: Молодян Марія Іванівна, 1928 р. н.



Утеплення стін стайні загатою, с. Урич, Сколівський р-н

дооцінити), а з іншого, перебуваючи в ній, потрібно було зважати і на можливі впливи певних «сил» («домовика» тощо).

Зберігся також пласт уявлень, пов'язаних із криницями. Вони осмислювалися як об'єкт і локус, який поєднував, з одного боку, риси водної стихії, а з іншого — був господарською спорудою. Криницю копав лише майстер, наділений відповідним знанням, який умів вибрати відповідний час і місце. Її починали копати у ритуально відповідний час (у ранкові години, до полудня, у фазу молодого місяця тощо). Так само, як і місце для хати, місце для криниці вибирали за допомогою ворожінь, які здійснював майстер [5, с. 536]. Низка заборон була пов'язана із самим процесом набирання води. Так, воду не можна було набирати у день святого Юрія; цього не можна було робити вагітним жінкам чи породіллям протягом 40 днів після пологів; те ж саме стосувалося когось чужого, того, хто не належав до громади і хотів набрати воду з криниці у велике свято; певний час не можна було набирати воду з криниці, з якої брали воду для обмивання покійника тощо [5, с. 537]. Зі зрозумілих причин табуйованими були і певні дії, наприклад, не можна було плювати чи кидати каміння до криниці тощо. Як джерело води, криниця виконувала важливу роль в обрядах із її використанням. Криничній воді, особливо «непочатій» (тобто набраній вранці до сходу сонця), приписувалися магічні властивості. Наприклад, Д. Лепкій на Дрогобиччині записав колоритне свідчення про те, що якщо порубану на дрібні шматочки гадюку покропити криничною водою, то вона оживе [17, с. 141]. Про трепетне і уважне ставлення до джерел води в українських селян свідчить і те, що в українському демоніміконі криниця виступає окремим персонажем, в личині молодої дівчини, дослідниками відзначалась схожість цих уявлень з іншим персонажем — П'ятницею [14, с. 39].

Підсумовуючи матеріал, слід сказати, що на появу певних господарських споруд двору та їхню кількість впливала низка факторів: господарська специфіка конкретних теренів, природно-географічні умови, сформовані традиції господарювання, рівень заможності господарства тощо. Досліджувана територія мала землеробську спеціалізацію, з меншою вагою — стаціонарного скотарства. Відповідно зафіксовано певний асортимент споруд для зберігання продуктів хліборобства, які ми умовно поділили на споруди для зберігання зернових, сіна та соломи, та споруди для зберігання коренеплідних культур.

Однією з ключових споруд господарського двору була стодола, виділення її в окрему споруду двору було більш характерним для Підгір'я, а на Бойківщині це відбувалося порівняно пізно. Стодолу на Підгір'ї зазвичай блокували із стайнею, часто в одну господарську споруду разом із стайнею, коморою та шопою; дещо рідше разом із житловою спорудою. Якщо розглядати горизонтальне планування, то для Бойківщини характерним було розміщення стодоли в середині споруди, серед інших камер, а на Підгір'ї її розміщували здебільшого з краю.

Серед споруд, зведених для зберігання сіна та соломи, основними була «копиця» чи «стіг», у яких воно зберігалося один-два роки, та «оборіг», призначений для більш тривалого зберігання.

Асортимент споруд для зберігання зернових залежав, насамперед, від майнового стану господарства. Якщо бідніші господарі могли обмежитися зберіганням зерна у скринях, «сусіках» та «кадлубах» на гориці, то багатші виділяли окрему камеру — «комору» чи й зводили окремі комори («шпихліри»), що були більш характерними для Підгір'я.

Важливе місце у селянському господарстві посідали і коренеплідні. Невеликий запас для щоденних потреб зберігали безпосередньо у житловій камері, натомість для зберігання насіння викопували «кіпці», чи «скіпці», доволі простої конструкції, а основний запас утримували у «пивницях».

Асортимент споруд для утримування худоби на досліджуваних теренах був доволі скромним. Велику рогату худобу та кіз утримували разом в «стай-

ні», розділеній перегородками, тут же часто відгороджували «кучу» для свиней та споруджували «банти» для курей. На Бойківщині стайню, як і інші камери господарського призначення, зблоковували з житлом, і зводили в тій же техніці, з того ж матеріалу. Натомість на Підгір'ї побутував двір вільної забудови, і стайню найчастіше ставили окремо, у каркасній техніці, часто зблоковуючи зі стодолою, коморою та шопою.

Сільськогосподарський реманент зберігали у сінях, стодолі або прибудовували шопу до існуючих господарських приміщень.

На прикладі зафіксованого комплексу господарських споруд ми бачимо низку відмінностей між бойківською будівельною традицією та підгір'янською.

1. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 356. — Арк. 1—17.
2. *Бойко І.* Споруди для зберігання сіна та соломи в українських, польських та словацьких Карпатах (XX — поч. XXI ст.) / Ігор Бойко // Фортеця: збірник заповідника «Тустань»: на пошану Михайла Рожка. — Львів : Камула, 2009. — Кн. 1. — С. 531—549.
3. *Бойко І.* Сушіння трави та зберігання сіна в українських та словацьких Карпатах (XX — поч. XXI ст.) / Ігор Бойко // Народознавчі зошити. — Львів, 2008. — № 3—4. — С. 228—252.
4. *Будзан А.Ф.* Господарські будівлі / Будзан А.Ф. / Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 169—173.
5. *Валенцова М.М.* Колодец / Валенцова М.М., Виноградова Л.Н. // Славянские древности: энтнолингвистический словарь / под ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 1995. — Т. 2. Д—К. — С. 536—541.
6. *Вовк Хв.* Етнографічні особливості українського народу / Професор Хведір Вовк // Студії української етнографії та антропології. — К. : Мистецтво, 1995. — С. 39—218.
7. *Гладкий М.* Традиції сінозаготівлі у поліщуків / Микола Гладкий // Етнічна культура українців. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — С. 171—185.
8. *Гонтар Т.О.* Народна їжа / Т.О. Гонтар // Українське народознавство: навчальний посібник / за загальною ред. С.П. Павлюка, Г.Й. Горинь, Р.Ф. Кирчіва — Львів : Фенікс, 1994. — С. 548—560.
9. *Данилюк А.* Господарські будівлі на Поліссі кінця XIX — початку XX ст. / Архип Данилюк // ЗНТШ. — Львів, 1992. — Т. CCXXIII. — С. 105—114.
10. *Данилюк А.Г.* Народна архітектура Бойківщини. Житлове будівництво / Архип Данилюк. — Львів, 2004. — 168 с., з іл. і карт.
11. *Зубрицький М.* Село Мшанець Старосамбірського повіта. Матеріали до історії галицького села / Михайло Зубрицький. — Львів, 1907. — 184 с.
12. *Зубрицький М.* Селянські будинки у Мшанци Старосамбірського повіта / Михайло Зубрицький // Матеріали до української етнольогії. — Львів, 1900. — Т. XI. — С. 1—22.
13. *Кобільник В.* Матеріальна культура села Жукотина Турчанського повіту / Др. Володимир Кобільник // Літопис Бойківщини: записки присвячені дослідам історії, культури і побуту бойківського племені. — Самбір, 1936. — Ч. 7. — Рік VI. — С. 15—66 ; 1936. — Ч. 8. — Рік VI. — С. 15—71 ; 1937. — Ч. 9. — Рік VII. — С. 761—15.
14. *Коваленко Г.* Криниці в народній мітології / Коваленко Г. // Записки Полтавського наукового товариства при всеукраїнській академії наук. — Полтава, 1928. — Вип. II. — С. 17—39.
15. *Колтатів С.* Культура вільховечан. Будівництво в с. Вільховець над Дністром давно і тепер / Софоній Колтатів // Літопис Борщівщини. Історико-краєзнавчий збірник. — Борщів : краєзнавче товариство «Джерело», 1993. — Вип. 4. — С. 57—66.
16. *Косміна Т.В.* Сільське житло Поділля кінець XIX—XX ст. Історико-етнографічне дослідження / Т.В. Косміна. — К. : Наукова думка, 1980. — 190 с., з іл. і карт.
17. *Лепкій Д.* Вода въ людовой вѣре / Данило Лепкій // Зоря: письмо литературно-наукове для рускихъ родинъ. — Львів, 1888. — № 8. — С. 140—143 ; № 9. — С. 159—160.
18. *Могитич І.* Будівельна техніка / Могитич І. // Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. — К.: Наукова думка, 1987. — С. 88—110.
19. *Могитич І.* Господарські будівлі / Могитич І. // Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 82—88.
20. *Могитич І.* Типи та розвиток будівель селянського двору / Могитич І. // Народна архітектура українських Карпат XV—XX ст. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 29—68.
21. *Никитина А.В.* Русская демонология / А.В. Никитина — Санкт-Петербург : Изд. С.-Петерб. ун-та, 2008. — 400 с.
22. *Павлюк С.П.* Народна агротехніка українців Карпат др. пол. XIX — початку XX ст. / С.П. Павлюк. — К. : Наукова думка, 1986. — 172 с.
23. *Радович Р.* Будівлі для зберігання продуктів хліборобства на Львівщині (др. пол. XIX — поч. XX ст.) / Роман Радович // Музей народної архітектури та побуту у Львові: наукові записки. — Львів, 1998. — Вип. 1. — С. 21—33.
24. *Радович Р.* Приміщення для зберігання коренеплодів на території північного Прикарпаття / Роман Радович // Народознавчі зошити. — Львів, 1999. — № 3. — С. 384—386.

25. *Радович Р.* Традиційне житлово-господарське будівництво українців північно-західної Галичини і південно-західної Волині другої половини XIX — початку XX ст.: етнічні риси і локальна специфіка. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук / Радович Роман Богданович. — Львів, 2007.
26. *Сілецький Р.* Звичай «закупляння місця» у традиційній будівельній обрядовості українців / Роман Сілецький // Етнічна культура українців. — Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. — С. 186—197.
27. *Сілецький Р.* Сільське поселення та садиба в українських Карпатах XIX — початку XX ст. / Роман Сілецький. — К. : Наукова думка, 1994. — 140 с., з іл.
28. *Сивак В.* Скриня / Сивак В. // Мала енциклопедія українського народознавства / за редакцією чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. С. Павлюка. — Львів : Ін-тут народознавства НАНУ, 2007. — С. 553—554.
29. *Тарас Я.* Генеза верху та його значення для будівельного мистецтва України / Тарас Ярослав // Народознавчі зошити. — Львів, 2002. — № 1—2. — С. 42—49.
30. *Труды* этнографическо-статистической експедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорскимъ русскимъ географическимъ обществомъ / собранія д. чл. П.П. Чубинскимъ. — Санкт-Петербургъ, 1872. — Т. VII. — С. 466 с.
31. *Файник Т.* Житло та довкілля: будівельні будівельні традиції українців Карпат / Тетяна Файник — Львів : Ін-тут народознавства НАН України, 2007. — 208 с.
32. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину / Франко І. // Франко І. Твори : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1982. — Т. 36. — С. 68—99.
33. *Франко І.* Моя вітцівська хата / Франко І. // Франко І. Твори : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1985. — Т. 39. — С. 243—247.
34. *Франко І.* Під оборогом / Франко І. // Франко І. Твори : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1979. — Т. 2. — С. 35—52.
35. *Falkowski J.* Na pograniczu łemkowsko-bojkowskiem. Zarys etnograficzny / Falkowski J., Pasznycki B. — Lwów, 1935. — 128 s. Z 1 mapa, 29 rycinami i 9 tablicami.
36. *Lubicz-Czerwiński I.* Okolica zadniestrska między Stryjem i Łomnicą: czyli opis ziemi, dawnych klęsk, lub odmian tej okolicy / Lubicz-Czerwiński I. — Lwów, 1811. — 281 s.
37. *Strzetelska-Grynbergova Z.* Staromiejskie: ziemia i ludność / Strzetelska-Grynbergova Z. — Lwów, 1899. — 678 s.

Tetyana Hoshchytska

TRADITIONAL HOUSEHOLD CONSTRUCTIONS ON THE BORDERLAND OF BOYKO REGION AND PIDHIRYA MOUNTAIN SLOPES (2TH HALF XIX AND 1ST PART XX cc.)

In the paper author has published his field ethnographic materials gathered on the borderland of Boyko Region and Pidhirya mountain slopes. The researcher has brought her analyses in different constructions used as places for storage and saving products of agriculture, as well as for stockkeeping and another building of the farm. Detailed descriptions have been given of constructive peculiarities as for most interesting objects. In the article has been forwarded an idea that in studied territory still are present some particularities of traditional folk culture, as e.g. those in the sphere of household. The necessity of further studies is therefore being explained.

Keywords: traditional culture, material culture, household buildings, barn, threshing barn, haystack, cellar, cattle-shed, fence.

Татьяна Гощицкая

ТРАДИЦИОННЫЕ ХОЗЯЙСТВЕННЫЕ СООРУЖЕНИЯ НА ГРАНИЦЕ БОЙКОВЩИНЫ И ПОДГОРЬЯ (СЕРЕДИНА XIX — ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ст.)

В статье автор публикует полевые материалы, собранные на порубежьи Бойковщины и Подгорья. Анализируются разнообразные сооружения для хранения продуктов сельского хозяйства, содержания скота и сбережения сельскохозяйственных орудий. Подробно рассматриваются конструктивные особенности наиболее интересных объектов. Отстаивается идея о наличии на исследуемой територии ряда особенностей традиционной культуры, например в сфере хозяйственных построек и необходимость их дальнейшего исследования.

Ключевые слова: традиционная культура, материальная культура, хозяйственные постройки, амбар, рига, стог, погреб, хлев, забор.



Томаш РАКОВСКІ

МІЖ ЗБИРАЛЬНИЦТВОМ І АРХЕОЛОГІЄЮ. ДОСВІД ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ ЗДЕГРАДОВАНИХ ВАЛЬБЖИХСЬКИХ ГІРНИКІВ*

Переклад з польської Романа ЧМЕЛИКА

У статті йдеться про Вальбжих і його околиці — місце, де була записана найважча сторінка польських змін після 1989 р. Протягом кількох останніх років Вальбжих став басейном нелегального непромислового видобування кам'яного вугілля.

Ключові слова: вальбжихські гірники, копальні, сміття, скарб.

Вальбжихські бідошахти[1], «дірки», «копалинки» неодноразово фотографували й описували численні польські і німецькі газети. Більшість людей, які працювали у шахтах та на підприємствах при шахтах, безповоротно втратили робочі місця, рівень безробіття в околиці став настільки величезним, що важко оцінити за допомогою офіційних показників[2]. Що вже почали робити? Багато колишніх шахтарів і робітників видобувають вугілля із кількаметрових шахт і шахток. У самому місті та в його околицях напіввідкриті міні-шахти, обслуговувані кількома-кільканадцятьома людьми почали з'являтися з 1999—2000 рр. (дехто подає, що ще з 1997—1998 рр.). У більшості це були шахтарі, яким закінчили виплачувати соціальну допомогу та засоби із одноразових виплат; вони винаймали важку техніку для земляних робіт, якою відгортали поклади вугілля, що пролягали на поверхні. Після серії перевірок та конфіскацій важкої техніки (у 2002 р.) — це місця, де всі роботи виконуються вручну і де будуються міні-шахти від кількаметрових до таких, що мають по 70 м довжини — вони забудовуються дерев'яними конструкціями складної конфігурації.

Багато колишніх шахтарів і працівників промисловості займаються також збиранням брухту, який залишився у великих кількостях у землі навколо промислових об'єктів. Таке розбирання супроводжує

* Ця стаття є частиною моєї докторської праці про культуру здеградованих спільнот у сучасній Польщі. Вперше цей текст був виголошений у формі реферату на конференції *Повернена історія. Присвоювання минулого на середньоєвропейській території взаємного проникнення XIX—XX ст.*, організованій в Любеці Польсько-Німецьким Інститутом і Академією Балтіка в жовтні 2004 року.

[1] У 2007 р. безробіття в Польщі виразно зменшується; безробітні, як тільки можуть, вже близько двох років здобувають працю в країнах Європейської Унії та відразу виїжджають, знижуючи показники Управлінь праці. Стаття писалася в час проведення мною польових досліджень у Вальбжиху в 2002—2004 рр. Вирішив, що буду вживати час теперішній, хоч пишу в певному сенсі про події, які вже минули. Вважаю, що він найкраще передає настрої, з якими тоді зустрічався і дає змогу зберегти антропологічну розповідь у такій формі, в якій вона безпосередньо виникла (за методологічну підтримку хочу сердечно подякувати др. Зузанні Ґребецкій з Інституту Польської Культури Варшавського Університету).

[2] Рівень безробіття під час моїх досліджень сягав від 28 до 32%. Однак, реальне безробіття могло сягати навіть 50% — наприклад, працівники Повітового Управління Праці у Вальбжиху оцінювали, що тільки 60% безробітних реєструється в ньому.

планову технологічну акцію, яку називають «пограбуванням» — копачі говорять, що після закриття «грабували» шахту «Копернік», що означало коротку, легальну роботу в ліквідаторській фірмі. Розповіді людей, з якими розмовляв, вказують, зрештою, на те, що можливо такий пошук брухту і всіляких скарбів, на зразок мідних кабелів, розпочав історію бідошахт. Про копання поверхневого вугілля подумали, власне, під час викопування міді і брухту відразу після закриття шахт — такі історії з'являються у різних варіантах у різних частинах Вальбжиху[3]. Здається, однак, що ніхто не може вказати точне місце, в якому перший раз почали копати у пошуках вугілля — різні групи копачів мають свої приватні, перетворені у міфи розповіді про початок. Бідошахти (у 2000—2004 рр.) були насправді на території цілого практично міста і в багатьох прилеглих до Вальбжиха місцевостях. В одній із статей у локальній пресі, опублікованій у лютому 2004 р., було представлено сім різних районів [24, s. 10—12] бідошахт, при чому там зазначалося, що їх кількість не зменшується, а навпаки, вони просуваються щораз більше на окраїни, в глибину повіту. Кількість осіб, які працюють в бідошахтах, налічує від 5 до 6 тисяч[4].

Вальбжихське безробіття також супроводжують роботи на смітниках та довкола них: це збирання відходів, збирання цінного сміття — знову-ж-таки: брухту, кольорових металів, пляшок, одягу, шмаття, макулатури, усього, що може мати якусь вартість (наприклад, при складуванні комунальних відходів на Собєнцінє «постійно» працює близько 70 осіб). Частина безробітних, у цьому випадку насамперед молодих людей, займається крадіжками кам'яного вугілля з залізничних вагонів або навіть крадіжками свіжовипаленого коксу прямо з коксової рампи. Є ще інші види нової заробітчанської діяльності — це збирання ягід, грибів, березового гілля, кори крушини, трав; все це працівники соціального захисту називають одним словом «руно». Колишнє шахтарське місто — можна так сказати — загрузло в загальному розбиранні і, одночасно, збиранні[5].

Сповнена амбівалениції історія вальбжихського басейну

Протягом кількох десятків років в часи ПНР (та й ще раніше з початку XIX ст.) Вальбжих був потужним центром вугільної промисловості, а, властиво, промислово-вугільною монокультурою в оточенні кількох керамічних, харчових та машинобудівних фабрик (окрім того, електрохімічних, ткацьких) [21, s. 18—23; 22]. Вальбжихські шахти (ШКВ «Вальбжих», ШКВ «Торез», ШКВ «Вікторія») почали ліквідувати на початку 90-х рр. в рамках так званої реструктуризації гірництва [23, s. 9—17; 33, s. 9—17]. Це відбувалося з різних причин, серед яких — застаріле технічне оснащення, особливих природних загроз у шахтах, вичерпання вугільної руди, і також через падіння попиту на вальбжихське коксуюче вугілля [30, s. 147; 7, s. 28; 15, s. 63—87].

Протягом кількох десятків років ПНР у Вальбжиху діяв цілісний промисловий і, водночас, суспільний організм. У післявоєнні роки із гетерогенних груп поселенців[6] на колишніх німецьких поселеннях гірників Вальбжиха сформувався окремий «стан» чи «прошарок» суспільства (у Вальбжиху спеціально приймали на роботу насамперед працівників низької кваліфікації[7]). Для цих груп було створено на базі колишніх німецьких поселень, практично не знищених під час військових дій (як і інша частина Вальбжиха), соціалістичні підприємства-поселення, які забезпечували робітникам все необхідне для задоволення основних потреб. Навколо підприємств створювалися школи,

[3] Стосовно місця, в якому я почув цю історію, колискою бідошахт стають почергово дільниця Бяли Камєнь, околиці шахти «Барбара», район вулиці Спортовою, який простягається до гори Хелмєц, та багато інших.

[4] Немає, очевидно, точних даних про кількість осіб. У місцевій пресі повторюються дані Міської варти, Поліції, Міського Управління та приблизні оцінки вальбжихських журналістів. Підбірка з кількасот витинанок із преси, які стосуються бідошахт (папка VI 4b), знаходиться у Відділі документації громадського життя в Повітовій бібліотеці у Вальбжиху.

[5] Див. статтю про збиральництво лісових дарів та брухту на Західних землях [1, s. 26—29].

[6] Робітнича спільнота Вальбжиха створювала справжню культурну та національну мішанину, окрім польських поселенців туди приїздили групи польських реемігрантів з Франції, менше з Бельгії та Вестфалії. Окрім того, до Вальбжиха потрапили переселенці з Нафтового бориславсько-дрогобицького басейну з України, а також групи переселенців грецької та єврейської національності [20; 21, s. 70—78; 6, s. 28; 4, s. 17—35].

[7] Див.: [15, s. 63—87; 19, s. 137—153; 140—141] (там з'явилася інформація про «мистецьку робітничу молодь» Вальбжиха в 50-х роках).

дитячі садочки, ясла, поліклініки, клуби, спортивні стадіони, дачні ділянки, спеціальні внутрішні магазини «G», будинки культури та ін. Високі зарплати порівняно з іншими робітничими групами, спеціальні суспільні пільги та ряд заходів типу *inventing traditions*[8], організовуючи свята і ритуали добробуту, такі як «пивні корчми», «babski comber» чи урочисті Барбуркі *(свята Варвара є покровителькою шахтарів. — Прим. перекладача)* створювали певну специфічну і замкнену суспільну атмосферу. Гірнича промисловість забезпечувала цій групі практично все — від мешкання аж до «відпочинку»[9].

Це був цілісний суспільний, економічний і культурний світ, який утворився протягом неповних трьох поколінь і якому значною мірою може відповідати поняття гірничого «стану» як певного, окремо сформованого і регульованого способу життя [15, s. 70]. Можна сказати, що основою його свідомості було почуття соціальної безпеки і свого роду «над значення» низькокваліфікованих груп працівників [2, s. 354; 15, s. 73]. Цей образ стає, однак, дуже амбівалентним, коли приєднаємо до нього історичні, політичні та економічні реалії розвитку вальбжихського вугільного промислу. Вальбжихські шахти та інфраструктура навколо них були зайняті радянською армією як об'єкти, які не були знищені, хоча й надміру експлуатовані та перенавантажені під час війни (це було пов'язано із терміновим військовим виробництвом). Час, коли нагляд здійснювала радянська армія (згідно із усною інформацією, отриманою під час інтерв'ю з колишнім керівництвом вальбжихських шахт), став часом планового їх знищення і руйнування. Однією із історій, яку найбільш пам'ятають, є отримання від радянських військ німецьких приміщень Гірничого Управління — виявилося, що точну технічну документацію було спалено, бо вона прислужилася радянським солдатам для розпалювання у пічках[10] (пізніше це спричинило величезні проблеми з технічним управлінням шахтами). Зрештою, сама післявоєнна експлуатація вальбжихських шахт, якими керувала польська комуністична влада, залишає бажати кращого: вона була поспішною, занедбувала основні вимоги безпеки працівників та охорони геологічного середовища — експлуатувалися так звані «плиткі шахти», доходили до захисних стовпів, які утримують горотворення [22, s. 108] з метою «виробити» норму видобування. Умови роботи гірників протягом усього часу були дуже важкими.

Подібними були умови проживання вальбжихських робітників. Тих, хто прибував на роботу, поселяли в шахтарських, колишніх німецьких поселеннях. До 70-х рр. практично не будувалися нові поселення[11], а колишні німецькі залишалися у підпорядкуванні шахт і промислових підприємств. Звичайно, ці інституції не проводили жодних ремонтів, вкладаючи кошти в інтенсифікацію робіт, частково на представницькі видатки. Керівництво шахт забезпечувало все необхідне для життя, у тому числі помешкання, але, водночас, не дуже дбало про відновлення чи ремонт старих будинків, — все відбувалося за інерцією. Звідси з'явився певний суспільно прийнятний спосіб буття, в якому цілком занедбувалися приватні і водночас державні ремонти помешкань і будинків. Житлові будинки — старе колишнє німецьке гірниче будівництво залишалося в такому стані, в якому його отримано. В них не було окремих ванних

[8] Див.: [13]. До опису нових обрядів і символів, які творили влади ПНР на Західних землях, формулу «винайдені традиції» (invented traditions) вживає [18, s. 84].

[9] Такі, зрештою, свідчення цього стану із застереженням, що вони є значною мірою змішені в механізмі «пам'ятання», можна почути в розмовах з колишнім керівництвом шахт, які використовують надалі такі слова про гірників: «Ми створили для них», «забезпечили їм», «мали забезпечене все, що потрібно». Такі самі висловлювання, тільки з іншого боку — з боку адресатів, можна почути практично в кожній розмові з колишніми гірниками і працівниками промислових підприємств. «Колись усе було, усе елегантно, якщо з'явилися діти — прошу ясла, садочок, допомогу на дітей отримував, тільки щоб людина працювала» або «тоді будували, все давали, як працював, то йому мешкання просто належалося і кінець, крапка... нехай мені тепер хтось покаже хоч одне підприємство, яке забезпечує житлом своїх працівників, яке що-небудь збудувало... тоді було все» (власне дослідження).

[10] На підставі інтерв'ю з колишнім керівництвом вальбжихських шахт. Подібну історію, знаменну для післявоєнної історії Західних земель, описує також Здіслав Мах стосовно Любомєжа, де технічну документацію системи німецької каналізації бездумно знищили — у цьому випадку це вже зробили, однак, польські переселенці [18, s. 96—97].

[11] Збудовані у 70-х рр. райони П'яскова Гура і Подзамче у Вальбжиху були заселені практично працівниками новоутворених управлінь та інституцій, пов'язаних із створенням Вальбжихського Воєводства [15, s. 74].

кімнат, повної каналізації (тільки зовнішні рівні), вони були тісні, опалення традиційне — за допомогою кахляних печей та пічок на вугілля. Гірничі аварії, які щораз виникали, ліквідувалися у поспіху, так, як і в містах Верхньої Сілезії, а засоби на їх усунення призначалися на пропагандистсько-представницькі цілі. Це є, слід зазначити, показовим прикладом дуже характерної урбаністичної політики центральної влади ПНР і, відповідно, місцевої влади. Стара, передвоєнна забудова — старе будівництво у більшості випадків було мало не планово занедбуване[12], в той час, коли цілий бум будівництва, особливо ґерківських (70-ті рр.) новобудов з великої плити, переносився на передмістя, можна більш образно сказати, на відкритий, нічим не обмежений простір, де росли багатоповерхівки і комбінати [8, s. 59—80]. У Вальбжиху більшість гірників залишилася жити в старих, колишніх німецьких будинках.

Отже, бачимо певний подвійний образ життя з Вальбжиху з років ПНР. З одного боку, був то час, коли «все було і все функціонувало», як розповідала більшість моїх співрозмовників, і, фактично, для гірників і працівників промислових підприємств це був час виразної соціальної та економічної стабілізації. З іншого боку маємо справу з історією недоінвестованих, технологічно застарілих шахт з винятково важкими природними умовами (геологічними), якими управляють всупереч ринкових правил, без раціоналізації витрат, але згідно із розпорядженнями центрального керівництва. Рішення про ліквідацію вальбжихських шахт, яке, хоч і було прийняте спочатку з певним розумінням [26; 30], поставило величезну групу людей — гірників і робітників підприємств, пов'язаних із шахтами (оцінюється, що разом це було близько 20 тис. працівників), перед зовсім новою, незрозумілою ситуацією. Це ситуація людей, для яких протягом останнього півстоліття шахти організували цілий світ, ціле життя. Тепер це все підпало під тотальну дезорганізацію і дезінтеграцію, або просто перестало існувати.

Руйнування — пошуки — пам'ять

Звичайно, історія післявоєнного заселення цих земель є певним тлом для спроб зрозуміти практику розбирання та руйнування власних міст, адже маємо тут повторення післявоєнного розбирання і руйнування — нищення будинків, рубання дубових підлог для опалення, спекуляцію цеглою в 40—50-х рр. Історія Західних земель переповнена записаними в пам'яті мешканців фактами розбирання, нищення і вивезення «скарбів» і «трофеїв» до столиці, до «центру» [18, s. 74]. Це ще не описаний історичний простір, повний найрізноманітніших людських цінностей, мотивацій, настроїв. Це також рефлекс специфічних умов створення основ нової місцевої комуністичної влади, часто цілком позбавленої будь-яких вагань при мало не офіційному руйнуванні [18, s. 70]. Можна, однак, обережно прийняти, сказати, говорити на підставі скупих антропологічних і соціологічних опрацювань, що післявоєнне знищення колишніх німецьких земель пов'язане із тим, що Ганна Ґерліх називала «польським святкуванням» у післявоєнні роки [10, s. 44—46], із знищенням німецьких речей як похідної відчуження поселенців [18, s. 75], із знищенням і розбиранням як похідних враження тимчасовості перебування [10, s. 32] та із згадуваною практикою напівофіційного руйнування колишнього німецького майна, яке застосовувалося представниками місцевої комуністичної влади (що породжувало клімат дозволу на загальне руйнування) [18, s. 89—90; 25, s. 366—367]. Найсильнішим сучасним прикладом, який може здаватися продовженням тих подій, є прикордонне Любско. Під час ліквідації місцевої текстильної промисловості наприкінці 90-х рр. (фабрики Любена) виник певний стихійний масовий рух, коли цілі родини колишніх працівників розбирали стіни фабрик, навіть стіни будинків закритого залізничного вокзалу[13]. У Вальбжиху подібним чином почалося від обшуку підвалів, комірок, городів, переглядання усього мотлоху на гориці, а потім почали розбирати будинки, фрагменти промислової, міської, залізничної інфраструктури.

[12] Ці залишені квартали старого будівництва швидко руйнувалися місцями. Це були помешкання, особливо після доселення додаткових мешканців, з низьким стандартом, без вигод, з аварійною інфраструктурою, яка не ремонтувалася. У цих місцях відбувалося нагромадження суспільно маргінізованих мешканців, які жили у злиднях, там, зрештою, доходило до дрібної злочинності. Див., між іншим, приклад лодзьких комунальних будинків [28, s. 35—52]. На прикладі старого будівництва в містах Верхньої Сілезії див. [31].

[13] Дослідження в Любску проводив у вересні 2003 р.

Отже, розбирання будинків на брухт, на цеглу, пошук цінного мотлоху і сміття, ані навіть розкопки в бідошахтах[14] не було в колишньому німецькому Вальбжиху чимось зовсім новим, що не мало попередніх передумов. Змінився тільки суспільний контекст і, так би мовити, глибокий екзистенціальний контекст цих дій. Особливо у Вальбжиху, місті гірників, це є видом ритуального повідомлення: масового крику, сповненого вербальних проявів автоагресії, погроз в бік будь-якої влади. Таким чином, це є певне неформальне, поновлюване у щоденній мові свідчення ліквідації минулого.

Слід, однак, звернути увагу на певну практику, яка супроводжує розбирання і роботу в бідошахтах. Як уже згадувалося, робота без технологічного супроводу змушує до роботи за власною концепцією, роботи «на власну руку». Копач в бідошахті не є вже частиною певної точно працюючої технологічної машини. Колишні гірники самі планують видобування, самі будують укріплення, є одночасно і геологами, штейгерами, інженерами, шахтарями. На бідошахтах появилися всякого роду саморобки, перероблені машини, від простих до більш складних: це кирки і саморобні молоти, пили, підвісні візки для вугілля, стійки, сита для просіювання вугілля. З більш складних машин це провізоричні системи освітлення, провізоричні витяги, виготовлені, наприклад, із колеса мотоцикла, машини до звезення вугілля (наприклад, з візка з німецького мотоцикла і польських частин) та інші. Кожний пристрій є приводом для гордості, копачі не тільки мені розповідають, як їх створювали і як воно прекрасно працює (ергономія кирки із металевим штилетом), але і між собою годинами розмовляють про це[15]. Взагалі гірники годинами розмовляють про способи ведення робіт: забудови, тачки, шахтне кріплення, поклади і глиняні нарости. Подібно і збирачі брухту постійно говорять про свої інструменти, про ножиці, візок, який зварили вчора і на якому можна перевезти тонну, про конструкцію залізничних колій і про способи встановлення важеля із арматури так, щоб таку колію звільнити. Ще є одна важлива справа для такого виду діяльності. Отже, і збирачі, і копачі, щоб дістатися до шуканих багатств, перевіряють поверхню землі, поверхню міста. Від плану і вміння вести пошуки, — прошу зауважити, — залежить практично все. Вони також відслідковують розміщення недіючих газових трубопроводів, здобувають плани і інформації про розгалуження труб. Подібно копачі-гірники, копаючи у пошуках покладів вугілля, проникають часом до колишніх німецьких штолень і тунелів. Ідучи ними, знаходять поклади вугілля та сліди давніх подій. Минуле, а особливо німецьке минуле, є тут підручною й основною картою. Недалеко від вугільних полів на території демонтованого газового заводу тягнуться, як стверджують деякі копачі, німецькі підземелля[16]. «Там добре не відомо, що там сидить, — говорили, — там є ніби склади машин і інших речей, вони сягають до двох поверхів вниз і доходять до шахт Вікторія, хтось бачив там якісь сходи вниз і далі вже вхід був засипаний...». Група, що працювала недалеко, говорила, що «десь коло старої дирекції в'їхав ніби потяг в тунель зі злитками золота і там його засипало... пробували декотрі пробитися, але там був газ і нічого не вдалося зробити...». Німецьке минуле набирає тут найбільш фантастичних форм, усюди під землею розлягаються німецькі вугільні поля, тунелі із готичним склепінням. Як виявилося, частина копачів скуповує німецькі геологічні плани, щоб ідентифікувати поверхневі поклади і там почати розкопки, «маємо тут німецькі плани, і тут працюємо... маємо усі поклади елегантно розмальовані... і тут часу не марнується... вісім років ми тут є...». Німецькі плани є певним знаком багатих по-

[14] Бідошахти вписані у гірничу традицію, навіть у гірничий фольклор — це стосується, насамперед, Верхньої Сілезії. Однак у Вальбжиху у 60—70-х рр., коли забракло додатку до зарплати на вугілля (яке, слід зауважити, привозили із Верхньої Сілезії), гірники вже тоді копали бідошахти, наприклад, на своїх ділянках, у своїх городах (власні дослідження).

[15] Проблема знарядь праці і їх значення взагалі не з'являється у численних статтях про бідошахти у місцевій пресі (підбірка витинанок із преси «Бідошахти», папка VI. 4b, Відділ документації суспільного життя, Повітова бібліотека у Вальбжиху).

[16] Це інформація із інтерв'ю, які проводилися у Вальбжиху з копачами, що працюють в районі вул. Штигарскє. В іншому районі до копачів у бідошахтах на довгі розмови прибуває щоденно певний старший мешканець дільниці Собєнцін, який до нескінченності розповідає про системи підземних німецьких тунелів, що сягають аж до колишньої шахти «Торез» (зараз Музей техніки і промисловості). Деякі з них дійсно служать тим, які грабують брухт із шахти-музею (власні дослідження).

кладів, одночасно ці багаті поклади стають значущі і таємничі — копачі показують мені старі німецькі штольні, які заглиблюються всередину гори і кажуть: «Вони тут цілу гору перекопали, тут перехрещуються канали… це є певне, вони нічого випадково не роблять, там мусило щось трохи бути, що — того тобі не скажу… ми тепер не маємо шансів там прокопатися… зрештою, хлопці докопалися до німецького тунелю, але там йшов газ і його швидко знову замурували».

Ці неймовірні підземелля знову оживають у свідомості мешканців Західних земель[17]. Знову і з подвійною силою, по-перше, багато з них в дитинстві натрапляло і обшукувало старі штольні і тунелі, що, зрештою, роблять власне всі діти і в інших місцях. Захоплюючою є, однак, збіжність цього типу уяви з розбиранням і знищенням. Це ж власне у післявоєнні роки, власне під час демонтажу і розбирання німецьких будівель народилися легенди про Бурштинову Кімнату, про потяги із золотом, схованими десь під Щецином, про підземні тунелі і автостради, які ведуть просто до Берліна [16, s. 9]. Тепер ця вся фантастика відкривається ніби знову. «Тут приїхав — розповідав один із вальбжихських копачів — німець із своїм сином, карти мали старі, жовті. І там стали, і він йому пояснював, що там є його поле… він там працював… і сказав, що все залито бетоном… плакав… казав, щоб син викупив цю землю… тільки мусить дотримуватися плану… там щось повинно бути»[18], — розповідав один із копачів. «Знаєш де ми живемо? — це фрагмент наступного інтерв'ю-розмови. — Це є Божа Гора… Божа Гора, розумієш? (йдеться про Богушув, тобто німецький Gottesberg). Тут в цих горах усе знайдеш. Тут мала бути Бурштинова Кімната схована, але перелякалися, бо це є Божа Гора… тут сховані різні речі, тунелі проходять через цілі гори…». «Тут є ще безліч речей… то треба перекопати… сусід має металошукач, він з того живе, брухт, алюміній… він вже різні речі знайшов, шаблі якісь приносив, монети, ордени… нікому нічого ніколи не показав».

Гірники і колишні працівники, можна сказати, перейшли на поверхню, копають, як археологи, поверхневі пласти вугілля і землі. Шукаючи брухт, проходячи бідошахти, знаходять різні предмети. В одному із районів майже всі знаходять гранітні ділянкові стовпці (розмежувальні камені), які позначають вугільну ділянку, з німецькими готичними написами. «Подивись, — сказали мені, — тут є усі написи, який поклад, яка глибина, номер… тут є все написано». Ці стовпці мають величезне значення в їх розумінні, німці — стверджують, — куплять ці стовпці за велику суму і, звичайно, таке скуповування старих речей насправді має місце, однак, копачі особливо гордяться знахідкою, охоче їх показують. Більше того, зазвичай виявляється, що тих стовпців взагалі не продано, гірники тримають їх у себе, або їх ховають у лісі з поясненням, що це є сховок «на чорну годину», «коли вже не буде з чого заробити грошей, то тоді завжди це можу продати». Таким чином, ці стовпці стають предметами із зміненою функцією; вони містять певний надмір значення. Вони стають чимось на зразок експоната чи навіть скарбу — в тому значенні, яке надає своєму слову Арон Гурєвіч, тобто вони не можуть бути переведені у гроші власне для того, щоб стати скарбом [12, s. 223]. Копачі викопують з поверхневих покладів вугілля також і інші речі. Було знайдено стару німецьку склянку з написом готикою, датованою 1936 р., яка тепер стоїть (!) на видному місці у кредензі одного із копачів; знайдено метанометри, виготовлені за часів ПНР і Радянського Союзу; знайдено сигнальну трубку, про яку говорять, що вона належала штейгеру, хоч ніхто в цьому не впевнений; стару порцеляну. Це предмети, яким приділяється увага. Предмети, маю враження, стають таким чином у Вальбжиху незвичайно важливим рівнем сприйняття та оцінювання колишнього гірничого світу.

Розбирання — збирання — предмети

Навіщо звертати особливу увагу на демонтовані речі і предмети? Адже це є парадоксом — дії, які можна назвати плюндруванням, супроводжує захоплення предметами, які знаходять під час розбирання. Більше того — раніше, тобто перед трансформацією в 90-х рр., ніхто цим занадто не цікавився і не займав-

[17] Подібну залежність між збирачами та предметами і пам'ятками матеріальної культури зауважив в Любську, де кожна розібрана клінкерна цегла уважно оглядається, нею захоплюються, з'являється необхідність і можливість, щоб дослідити цілу конструкцію старого паровозного депо, яку безробітні розбирають, і там також мені пояснюють, як проходять німецькі канали і підземні з'єднання.

[18] Висловлювання із студентських досліджень — із матеріалів, отриманих Доротою Мужиновською та Агатою Краєвською (дослідження у Вальбжиху і околицях).

ся. Гірники і робітники працювали позмінно, а шахти, коксувальні, підприємства організували цілий світ, по суботах, неділях ставилися «дошки» (платформи для танців), приїздили гірничі оркестри і забавлялися до ранку. Тепер час повністю належить «їм», «тепер роби те, що хочеш», як самі говорять. «Ті 20, 30 років тому ніхто тут тими скарбами, що тут є, не цікавився..., — сказали мені копачі з Богушова, — люди боялися, а, окрім того, ніхто не мав на це часу...». Тепер — протягом кількох, а може кільканадцяти років, ці предмети часто потрапляють до домівок копачів і збирачів, і то часто тільки з тієї причини, що колись їх можна буде перевести у гроші. Це предмети, які згромаджуються як речі таємничі і особливі (у важкі часи їх, звичайно, продають колекціонерам, посередникам. Одна із родин копачів довго переживала після продажу «старого, німецького» орла). Таким чином, згромаджування стає чимось середнім між збиранням (розбиранням) і колекціонуванням. Предмети звеличують до рангу квазі-пам'ятки або квазі-скарбу, і це є характерним явищем для розбирання. Можна би запитати — де ж все-таки знаходиться межа між сміттям і скарбом? Між пам'яткою і руїною? Між ліквідацією і музеєм? Щось у цій площині почало відбуватися на Західних землях, і це не є тільки перше враження[19]. Це є зовсім нове поле для досліджень, яке тільки тепер стає очевидним. У цьому феномені є якесь парадоксальне повторення історії: на скільки у післявоєнні роки німецькі предмети без пам'яті знищували, щоб затерти чужорідність земель, на яких були змушені залишитися польські поселенці, — знищувалися цілі стоси фотографій, «тірольських фігурок», порцеляни, навіть плани водопроводів, — так тепер все це набуває нової незвичайної вартості.

Згадувалося вже про захоплення моїх співрозмовників технічними рішеннями, які вони самі винайшли. Предмети, інструменти, конструкції — усе це абсолютно інакше вживається, ніж раніше в технологічному процесі, але також інакше, ніж такі предмети бувають в ужитку в постіндустріальному музеї. І власне в цьому місці постає питання, як кваліфікувати такі дії і предмети — будинки, які розбираються, предмети, які здобуваються, металеві штаби і окуття, які добуваються. Загалом це питання дуже проблематичне, тобто питання, як виглядає перехід від розбирання і ліквідації до музею. Марцін Куля пише про велику проблематичність категорії пам'ятки. Прикладом можуть бути купи каміння в повоєнній Варшаві, яким надавали таблички з написами «національна пам'ятка», чи застарілі фабрики з першої половини XX ст., які могли набрати або не набрати цінності пам'ятки [17, s. 68—69]. Подібно Діане Бартел у своїй книжці [3, s. 55—77] показує, що ідея збереження промислової спадщини часом стосується підприємств, які ще донедавна продукували і затруднювали працівників, і подібно до Марціна Кулі вона показує, яка нечітка межа між одним і другим — знищеним промисловим підприємством і музеєм. В цьому є певний парадокс — музеї не виникали би, якби перед тим щось не руйнувалося чи розбиралося, незалежно від того, чи говоримо про занепад ткацької мануфактури, чи про демонтовані і вивезені саркофаги єгипетських достойників. В Вальбжиху і Любську цей образ є незвичайно яскравий, в колишній шахті «Торез» створено музей гірництва з обладнання, яке ще не встигли вкрасти або продати. Хранителем музею є колишній директор шахти, а працівниками — колишні шахтарі та рятівники. Проте це не означає, що мешканці Вальбжиха не намагаються постійно здобути брухт, проникаючи на територію музею і забираючи все, що залишилося і має якусь цінність. Отже, цей музей є досить дивним, ніби ще не зовсім ним став.

Практика розбирання, а потім збирання стосується тут, однак, в цьому випадку, копачів із бідошахт, збирачів брухту, працівників сміттєзвалищ. Тобто, тут стикаємося із групою людей, яка із чітких промислових норм, тобто основ безпеки, часу роботи, законів праці, тобто всього, що пов'язане із урядовим правовим регулюванням, раптом перейшла до збиральницьких робіт, спонтанної парці, створюючи при цьому *демодернізовані* робочі місця. Знання і досвід, які молоді копачі переймають від старших гірників — це

[19] Анджей Бренч пише, що в околицях Гожова Вєлькопольського появився, подібно, новий спосіб сприйняття німецьких речей. «Колись [ці предмети], — пише Френч, — звичайно усувалися або з огляду на відсутність вміння послуговуватися ними, або з огляду на їхнє походження, на сучасному етапі стають такими елементами інтер'єру, які експонуються як образи, світильники, годинники (...) характерні млинки для кави, керамічні ємкості з німецькими написами, елементи столового посуду». Він також пише про збиральника —колекціонера із Сантоку, який потягом кількох років нагромаджує різні предмети, різні старі дріб'язки, в основному, німецькі [5, s. 206].

практичні знання, яких набувають, але це водночас і наука рухів, жестів, слів, прислів'їв, ціла панорама усних, хвильових, повторюваних, міфологізованих знань. У цій мові теж утворюється нова мова[20] мислення і сприйняття реальності, історичного досвіду. Знову ж давня реальність, писана історія ПНР цілком перестала існувати. Це значить, наприклад, що писані документи втратили свою урядову силу — у показному будинку колишньої дирекції однієї з шахт (КВК «Вікторія») в великих кількостях лежать розкидані фрагменти колишньої документації: надруковані норми безпеки праці, видобутку за зміну, медичні картки працівників, старанно заповнені лікарями та ін. Усі вони, колись вирішальні при виїздах у санаторії чи отриманні пенсії за станом здоров'я, лежать там зовсім зігноровані. Можна сказати, що в певному сенсі маємо справу не тільки із розпадом і реструктуризацією, але теж і з поверненням до усної цивілізації: ті колишні гірники — це ж сучасні «народи без історії». Їхня «історія» лежить цілком невикористана у колишніх будинках дирекцій[21].

Предмети, які знаходять ці люди, місця й оповідання, які вони творять, мають фантастичне забарвлення, можливо сентиментальне, а вже потім історичне. Їх збірка — у ментально-уявному сенсі — є чимсь на зразок кабінету особливостей. Кабінет особливостей — це певна форма музейної та історичної розповіді, але, на нашу думку, вона позбавлена тверезого причинно-наслідкового плану. В кабінетах особливостей зібрані речі творять цілком випадкові і беззмістовні колекції з історичної точки зору, наприклад, копенгагенська Кунсткамера містила мініатюрні пантофлі, виготовлені із кісточок вишні, модель скелета, зроблену із слонової кістки, чи так званий «шолом єпископа Абсалона», який насправді був угорським шоломом з XVI ст. [29, s. 37]. Отже, це є якась інша незрозуміла розповідь. Чи є, однак, якісь правила цього збиральництва? Це запитання весь час залишається відкритим. Можна, однак, вказати тут на особливий вимір часу та історії у створюваних збірках-колекціях. Складається враження, що це є історія, яку пізнаємо дуже інтенсивно, але насамперед в цей час, тут і зараз. У ній концентруються цілі епохи: знаходимо німецькі філіжанки, метанометри, ПНР-івські гірничі лампи і мотки мідних кабелів — кожен із цих предметів певним чином є скарбом чи трофеєм.

Ці збірки, можна сказати, зупиняють у певному сенсі історію і будь-яку фактографію, даючи таким чином привід для всілякої фантастики. Це світ, у якому все, незважаючи на минуле, існує ніби віднедавна і тільки на короткий час. Історія, так сильно присутня у цих предметах, зникає, згасає структура часу, згасає конвенційна розповідь про минуле і сучасне. Збиральницька практика, говорячи метафорично, усе минуле *замінює у предмети*. Структура пам'яті нагадує тут палімпсест, на німецьких шарах записується сучасність, яка ці знаки минулого реставрує і обдаровує захопленням. Копачі, знімаючи наступні поклади землі, і безробітні, розбираючи старі будинки, самі сягають історичних джерел, стають археологами за власним бажанням, грабують і демонтують, копають землю зовсім так само, як колись в Єгипті то робили британці, тремтячи від враження. Дії ці спонтанні, поза критерієм раціональної ужитковості, охорони спадщини і тому подібного — спосіб використання цих предметів виходить поза звичайну модернізацію в значенні певного сучасного звичаю поводження із предметами щоденного вжитку [14, s. 45]. Тут, між безробітними збирачами і копачами із Вальбжиха, і може з інших здеіндустріалізованих регіонів Західних земель, виникло нове явище. Це зовсім новий спосіб сприйняття предметів і матеріальних цінностей, а через те себе, своєї драматичної ситуації, образу оточення. Отже, з'являється нове, ще незрозуміле історичне явище.

[20] Посилання до усно-письмової опозиції у представленні [27; 11].

[21] У місцевому середовищі цей будинок функціонує як «Бельведер» (власні дослідження).

1. *Bakoś Artur*. Powrót do epoki paleolitu / Artur Bakoś, Igor Ryciak // Newsweek. — 2004. — № 7.
2. *Balcerowicz Leszek*. Socjalizm. Kapitalizm. Transformacja. Szkice z przełomu epok / Leszek Balcerowicz. — Warszawa.
3. *Barthel Diane*. Historic Preservation. Collective Memory and Historical Identity / Diane Barthel. — New Brunswick ; New Jersey, 1996.
4. *Bełdzikiowski Ryszard*. Reemigranci ze Wschodu w Wałbrzyskiem / Ryszard Bełdzikiowski // Rocznik Województwa Wałbrzyskiego, 1998.
5. *Brencz Andrzej*. Oswajanie niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Z badań etnologicznych na Środkowym Nadodrzu // Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych / Zbigniew Mazur (red.). — Poznań : Instytut Zachodni. — 1997.

6. *Czajka Stanisław*. Przemiany Wałbrzycha / Stanisław Czajka. — Wałbrzych, 1985.
7. Doświadczenia z likwidacji zakładów górniczych. — Zamek Książ, 1999.
8. *Dzięgiel Leszek*. Miasta w filozofii władzy PRL-u i społecznej praktyce. Wyzwanie dla badacza kultury / Leszek Dzięgiel // PRL z pamięci / Czesław Robotycki (red.). — Kraków, 2001.
9. *Freud Zygmunt*. Żałoba i melancholia / Zygmunt Freud // Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło / Kazimierz Pospiszyl (red.). — Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1991.
10. *Gerlich Hanna*. Obrazy świata minionego — oswajanie Ziem Zachodnich. Analiza jednego przypadku w świetle relacji autobiograficznych / Hanna Gerlich // Etnografia Polska. — 1994. — № 1—2.
11. *Goody Jack*. The Domestication of the Savage Mind / Jack Goody. — Cambridge and New York, 1977.
12. *Guriewicz Aron*. Kategorie kultury średniowiecznej / Aron Guriewicz. — Warszawa, 1976.
13. *Hobsbawm Eric*. The Invention of Tradition / Eric Hobsbawm / Terence Ranger (red.). — Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
14. *Judy Attfield*. Wild Things. The Material Culture of Everyday Life / Judy Attfield. — Oxford and New York, 2000.
15. *Kłopot Stanisław Witold*. Społeczno-kulturowe aspekty przekształceń struktury gospodarczej rejonu wałbrzysko-noworudzkiego // Zagłębie węglowe w obliczu restrukturyzacji. Studia i materiały / Ludwik Skiba (red.). — Wrocław, 1997.
16. *Kowalewski Maciej*. Mity i legendy miast Dzikiego Zachodu / Maciej Kowalewski. — 2004. — № 6—7.
17. *Kula Marcin*. Nośniki pamięci historycznej / Marcin Kula. — Warszawa, 2002.
18. *Mach Zdzisław*. Niechciane miasta: Migracja i tożsamość społeczna / Zdzisław Mach. — Kraków, 1998.
19. *Małkiewicz Andrzej*. Robotnicy Wałbrzycha wobec wydarzeń październikowych 1956 roku / Andrzej Małkiewicz // Polska 1944/45—89. Studia i materiały. — T. 3. — Warszawa, 1997.
20. *Markiewicz Władysław*. Przeobrażenia świadomości narodowej reemigrantów polskich z Francji / Władysław Markiewicz. — Poznań, 1960.
21. *Skiba Ludwik*. Deindustrializacja bez reindustrializacji // Zagłębie węglowe w obliczu restrukturyzacji. Studia i materiały / Ludwik Skiba (red.). — Wrocław, 1997.
22. *Skiba Ludwik*. Dolnośląskie Zagłębie Węglowe w organizmie gospodarczym PRL / Ludwik Skiba. — Warszawa ; Wrocław, 1979.
23. *Skiba Ludwik*. Wstęp // Zagłębie węglowe w obliczu restrukturyzacji. Studia i materiały / Ludwik Skiba (red.). — Wrocław, 1997.
24. *Smerd Krystyna*. Katastrofa / Krystyna Smerd // Tygodnik Wałbrzyski. — 2004. — № 7.
25. *Trosiak Cezary*. Kaława a «bunkry». Z badań nad stosunkiem społeczności lokalnej do poniemieckiego zabytku / Cezary Trosiak // Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych / Zbigniew Mazur (red.). — Poznań, 2000.
26. *Urbanek Mariusz*. Martwe szyby / Mariusz Urbanek // Polityka. — 1998. — № 33.
27. *Walter J. Ong*. Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii / Walter Ong. — Lublin, 1992.
28. *Warzywoda-Kruszyńska Wielisława*. Wielkomiejscy biedni — formująca się underclass? / Wielisława Warzywoda-Kruszyńska // Kultura i Społeczeństwo. — 1998. — № 2.
29. *Wieczorkiewicz Anna*. O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej / Anna Wieczorkiewicz // Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. — 1996. — № 1—2.
30. *Wierzbicka Liliana*. Restrukturyzacja przemysłu węglowego i likwidacja bezrobocia w okręgu wałbrzyskim w latach 1994—1998. Doświadczenia samorządu wałbrzyskiego, osiągnięcia, problemy rozwiązane i trudności / Liliana Wierzbicka // Dolny Śląsk. — 1999. — № 6.
31. *Wódz Kazimiera*. Underclass w starych dzielnicach przemysłowych miast Górnego Śląska / Kazimiera Wódz // Stare i nowe struktury społeczne w Polsce / Ireneusz Machaj, Józef Styk (red.). — Lublin, 1994. — T. 1.
32. *Zacharzewski Jerzy*. Wypadki przy pracy w polskich kopalniach węgla kamiennego w latach 1946—1995 / Jerzy Zacharzewski. — Kraków, 1996.
33. Zakres restrukturalizacji a delimitacja lokalnego rynku pracy // Zagłębie węglowe w obliczu restrukturyzacji. Studia i materiały / Ludwik Skiba (red.). — Wrocław, 1997.

Tomasz Rakowski

BETWEEN COLLECTING AND ARCHEOLOGY: ON EXPERIENCE OF HISTORY AND MODERNITY AMONG DEGRADED WAŁBRZYCH MINERS

The point of this article is Wałbrzych and its surroundings — a place where the heaviest page of changes in Poland after 1989 had been written. During several recent years Wałbrzych became a basin of illegal un-industrial coal-mining.

Keywords: Wałbrzych miners, mines, garbage, treasure.

Томаш Раковски

МЕЖДУ СОБИРАЛЬНИЧЕСТВОМ И АРХЕОЛОГИЕЙ. ОПЫТ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ ДЕГРАДИРОВАВШИХ ВАЛЬБЖИХСКИХ ШАХТЕРОВ

В статье речь идет о Вальбжихе и его окрестностях — месте, где была написана наиболее трудная страница польских изменений после 1989 г. На протяжении нескольких последних лет Вальбжих превратился в бассейн нелегальной непромышленной добычи каменного угля.

Ключевые слова: вальбжихские шахтеры, шахты, мусор, сокровище.



Антоній МОЙСЕЙ,
Крістіна ПАРАЙКО

ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ, ПОВ'ЯЗАНІ З НАРОДЖЕННЯМ ДИТИНИ В УКРАЇНЦІВ ТА РУМУНІВ СТОРОЖИНЕЦЬКОГО РАЙОНУ

У статті, на основі проведених етнографічних польових досліджень серед українців та румунів у селах Сторожинецького району у 2008—2011 рр. робиться спроба дослідити ремінісценції комплексу звичаїв та обрядів, пов'язаних з народженням дитини (передродові, родильні й післяродові).

Ключові слова: звичай, обряд, народження дитини, українці Сторожинецького району, румуни Сторожинецького району.

Народження дитини здавна було важливою сімейною та громадською подією. Життя доводило, що для родопомочі потрібні практичні знання та уміння.

Соціальна практика відбирає для виконання акушерських функцій жінок, схильних до надання такої допомоги. Так з'явилися повитухи. Від них, від їхніх знань і навичок значною мірою залежали успішні пологи, життя і здоров'я матері та дитини. Крім того, з народженням дитини пов'язаний цілий комплекс звичаїв та обрядових дій, спрямованих на створення сприятливої психологічної атмосфери для породіллі, успішного прийому родів та вшанування породіллі і новонародженого, підтримки їх здоров'я. Комплекс традиційних звичаїв та обрядів, пов'язаних з народженням дитини, та інститут народного акушерства, як засвідчують польові матеріали, зібрані на Буковині, збереглися до 60—70-х рр. XX ст. У «радянський» період ці народні знання починають поступово забуватись, що спричинено масовою появою медичних закладів. В наш час можна говорити хіба що про ремінісценції цих звичаїв і обрядів, більшість з яких вже не практикуються, але залишились в пам'яті старожилів.

Метою нашої статті є дослідження родильних звичаїв та обрядів, процесу їх трасформації серед українців та румунів одного з районів Чернівецької області (Сторожинецький), через який проходить один з сегментів етнічного кордону між представниками цих двох етносів. До певної міри цей район відображає загальну картину досліджуваного етнографічного явища на всій території північної частини Буковини.

Порушена тематика широко розробляється в українській етнологічній науці. Згадаємо з цього приводу праці Н. Гаврилюк «Картографування явищ духовної культури» (1981) [4], В. Борисенко «Обряди і звичаї в українській родині» (2000) [2], О. Боряк «Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профанним і сакральним» (2009) [3]. Крім того, є цілий ряд праць, що стосується дослідження родильних звичаїв та обрядів по регіонах України (О. Галько [5], С. Гвоздевич [6—9], І. Дермана [10], Г. Кожолянка [12], В. Цубенко [13] та ін.); захищених докторських (О. Боряк) та кандидатських дисертацій (О. Галько, М. Маєрчик, І. Щербак та ін.). На території північної частини Буковини дослідження з цієї тематики серед українців наприкінці XX ст. проводив

проф. Г. Кожолянко. Матеріали польових етнографічних досліджень були опубліковані в другому томі «Етнографії Буковини (2001) [11].

Як підсумок історіографічного огляду, відзначимо той факт, що потребують спеціального дослідження локальні особливості родильної обрядовості в українців Буковини (у тому числі Сторожинеччини); немає спеціальних статей, присвячених цій тематиці в румунів і молдаван Чернівеччини, їхнім взаємозв'язкам у цій сфері з українцями.

В основі дослідження лягли польові етнографічні матеріали, зібрані в українських (Банилів-Підгірний, Кам'яна, Комарівці, Спаська) та румунських (Чудей, Старі Бросківці, румунів м. Сторожинця) населених пунктах [1]. Завдяки проведеним етнографічним експедиціям вивчено комплекс обрядів, пов'язаних з народженням дитини, та інститут народного акушерства, їх характерні особливості для українців та румунів Сторожинецького району.

Обряди, пов'язані з народженням дитини, традиційно прийнято ділити на декілька циклів: передродові, родильні, післяродові та соціалізуючі.

Передродові обряди сприяють нормальному протіканню вагітності та доброму самопочуттю жінки. Вони стосуються етапу очікування пологів і народження нового члена сім'ї, в основному насичені оберегами та повір'ями.

Традиційно склалася ціла система табу, яка, за народними віруваннями, здатна оберігати жінку. Більшість таких заборон, як засвідчують польові матеріали, збереглися до наших днів: заборона породіллі зустрічатися з каліками, сліпими та хворими, тому що їхні вади можуть перейти на дитину (Старі Бросківці); гризти, жувати під час ходи, бо дитя завжди кричатиме, буде ненажерою (Кам'яна); бити свиню, кота чи собаку ногою, які, за народними віруваннями, пов'язані з демонічними силами, бо вірили, що в такому разі дитина буде волохатою (Чудей); не можна шити, щоб не «зашити» дитині очі, рот (Спаська); мотати нитки (особливо плести у період від Різдва до Нового року), бо дитина в утробі може обкрутитися пуповиною; ходити на похорони (особливо дивитися на покійника), бо дитина матиме блідий колір обличчя; гніватися, сперечатися, брехати тощо (Банилів-Підгірний, Кам'яна) [1].

Вагітній жінці рекомендується в останні місяці перед пологами рухатися помірно, не квапитись, не братися за важку роботу, не приймати гарячих купелів, не їсти гострих страв (особливо перцю, гірчиці, оцту), не вживати алкогольних напоїв, не пити настоїв та відварів материнки, шавлії тощо. Тлумачення цього можна знайти в сучасній медицині: гострі приправи та перелічені рослини сприяють значному припливу крові до тазових органів, а, отже, можуть негативно впливати на перебіг вагітності: кровотечі, відшарування плаценти, непередбачене відходження навколоплідних вод.

У наш час сильною ще залишається віра у зв'язок ще ненародженої дитини із вчинками вагітної жінки. В румунів та українців Сторожинецького району породіллі забороняється торкатися рукою свого обличчя, коли вона перелякається вогню (пожежі), бо дитина народиться з червоною плямою (цяткою) на обличчі (Банилів-Підгірний, Кам'яна, Спаська) [1].

Ще в другій половині XX ст. у народі вважалося, що про цей делікатний стан (стан вагітності) має знати якомога менше людей, щоб не наврочили дитину. Причому, за віруваннями, наврочити могли як сусіди із «поганим оком», так і нечиста сила (румуни Сторожинця). У народі казали: «Чим менше народу знає про стан жінки, тим легше буде їй народжувати дитину» (Кам'яна). Крім того, вагітність приховували також з міркувань, що «вади інших людей можуть перейти на новонародженого» (Банилів-Підгірний) [1].

Всі ці заборони, з одного боку, були спрямовані на захист матері і дитини, оберігали вагітних від несподіванок, неприємностей, переживань, з іншого — сильно обмежували майбутню матір. Так, наприклад, їй не можна було підстригатися — це дійство, за повір'ями, вкорочувало віку дитині (Сторожинець, Кам'яна, Спаська). Жінка мала ретельно також дотримуватись релігійних заборон: «праця у святкові дні обов'язково позначиться на дитині» (Кам'яна, Старі Бросківці).

До наших днів збереглася заборона відмовити в чомусь вагітній жінці. За народними віруваннями, це прохання не породіллі, а її дитини, яка перебуває у материнському лоні. За повір'ями, у того, «хто пошкодує дати вагітній чого вона забажала, все в хаті чи коморі погризуть миші» (Сторожинець, Спаська). Забороняється вживати під час розмови з вагітною наступні слова: страх, біль, кро-

вотеча, корчі, запаморочення, зомління (Кам'яна, Комарівці, Старі Бросківці) [1].

Зважаючи на драматичність подій, пологи пов'язані з оберегами та магічними обрядами. За віруваннями румунів Сторожинця на матір і дитину, слабких і безпомічних, чекає багато небезпек від злих сил та людей. Нечиста сила навіть може забрати в матері дитину та підкинути свою. Тому треба їх належним чином охороняти, і це зазвичай робила *моаша*[1].

Про відповідальну роль повитухи як одного з основних персонажів родильної обрядовості у часи, що передували появі медичних закладів, повідомляють чимало дослідників. Зокрема, Н. Гаврилюк у своїй праці «Картографування явищ духовної культури» спробувала навіть дослідити (картографувати) місцеві назви родильних повитух: *баба* (Чернігівська, Київська обл.), *бабушка* (Сумська обл.), *баба-бранка* (Хмельницька, Вінницька, Житомирська обл.), *баба-пупорізка* (Полтавська обл.) тощо [4, с. 69]. У цьому контексті відзначимо, що в населення Буковини поширеною є назва *моаша* (від албанського *moshe*, що означає літній, старовина [15, с. 30—32]), що передалася українцям регіону, ймовірно, за посередництвом східнороманського населення. Термін *моаша* широко поширений в сусідній Румунії та Республіці Молдові.

За свідченням респондентів, в румунів Сторожинця повитуха під час прийняття пологів вдавалася до магічних дій. Коли пологи були важкими, повитуха наказувала відчинити всі замки, відкрити двері, вікна, скрині, розстібнути коміри сорочок, іноді навіть просила відчинити «царські врата» (центральні двостулкові двері іконостаса, що ведуть до престолу у вівтарі і символізують ворота Раю) в церкві; обкурювала породіллю зіллям. Найдосвідченіші повитухи використовували і раціональні прийоми народної медицини: вони вправно робили породіллі масаж, компреси з відвару льону, розтирали маслом, вигрівали гарячим зерном. Були вони готові також до можливих ускладнень. Для пологів вони готували відповідні тканини (конопляні, лляні, пізніше — бавовняні, шовкові), прали їх, попередньо кип'ятили, змочували у відварах і настоях.

У процесі еволюції деякі магічні дійства переплелися з християнськими елементами та символікою. Так, у румунів Сторожинця у 30—40-х рр. XX ст. при вкрай важкому становищі вагітної повитуха знімала ікони, а чоловіка породіллі відправляла до церкви просити священика відслужити молебень. Також помічниками при пологах вважалися всілякі церковні принади: церковні ключі або пояс священика. Так, ключі та пояс клали жінці на живіт. Вважалося, що дія цих речей значно підсилювалася, якщо чоловікові щастило вмовити священика на деякий час відкрити «царські врата» [1].

У румунів Нижніх Петрівців на початку XXI ст. *царська моаша* після народження дитини співала: «Acest băiat, / Ce l-am ridicat, / Să fie norocos, / Să fie sănătos, / Să fie mintios, / Să fie voios, / Să fie învățat, / Dar şi mult stimat, / Să fie om de treabă / Şi luat în seamă». / «Цей хлопчик, / Якого я підняла, / Щоб був щасливим, / Здоровим, / Розумним, / Радісним, / Вченим, / А також вельмишановним, / Щоб був порядною людиною / Та шанованою» [16, с. 39—42].

Побутував цілий ряд повір'їв, якими мотивувалась поведінка породіллі після пологів: після заходу сонця не можна було нічого дарувати або позичати з хати, бо сон в дитини пропаде (Сторожинець, Кам'яна, Старі Бросківці); не можна було показувати дитину до хрещення стороннім («щоб не було напасті») (Сторожинець). Причому твердо вірять, що ці дії наперед визначають долю дитини (Кам'яна, Спаська) [1].

Часом бувають випадки, що дитина народжується разом з послідом матері, у тій «сорочці», у якій була в лоні, — вважається, що така дитина буде щасливою і про неї кажуть: «У сорочці народилась» [1].

Далі відбувалося головне практичне завдання повитухи — відрізання пуповини немовляті. Як і будь-яка «початкова» дія, обрізання і перев'язка пуповини були сприятливим моментом для наділення новонародженого важливими характеристиками. Повитуха перев'язувала пуповину переважно лляною ниткою. Льон виконував функцію оберега і сим-

[1] Крім звичайної традиційної повитухи (*моаші*) у румунів с. Нижні Петрівці та Старі Бросківці атестована також назва *царська моаша* (*moaşa împărătească*), що, на відміну від першої, мала спеціальні студії та працювала у медичній установі (див. працю: Zmoşu V. Un sat bucovinean de pe valea Siretului: Pătrăuţii de Jos. Mărturii spirituale / Valeriu Zmoşu. — Cernăuţ i: Editura Alexandru cel Bun-Zelena Bucovina, 2006, p. 10).

волізував зв'язок з предками-прабатьками і Матір'ю Землею. Також вважається, що це обв'язування робилося для того, «щоб дитина плодовитою була» і «щоб у жінки діти велися» (Сторожинець). У Банилові-Підгірному пуповину залишали матері, яка давала його розв'язати своїй дитині у віці 6—7 років, вірячи, що «до неї прийде розум» [1]. У Спаській та Старих Бросківцях послід та пуповину повитуха закопувала під родюче дерево [1].

Великого значення при родах надавали першій купелі, адже вода, за народними уявленнями, символізує силу й чистоту. Перше купання новонародженого обов'язково робила повитуха (Банилів-Підгірний, Кам'яна, Спаська). Воду для купелі (у деяких місцевостях «непочату» або освячену воду) настоювали на різноманітних травах: любистку, ромашці, вважаючи, що дитина буде краще рости. Клали також у купель васильки та золоті речі (Кам'яна). Воду для купелі нагрівали в казані («котеві»), в якому зазвичай варять кулешу (мамалигу), щоб «поле йому файно родило», а мили дитину в кориті, яке використовували попередньо для замішування тіста, вважаючи, що це принесе йому в житті багатство [1].

У більшості випадків дитину обгортали у сорочку батька чи матері. Це залежало від того, хто родився — хлопчик чи дівчинка. Проте, в с. Кам'яна новонародженого обгортали у домашнє полотно (домоткане), після чого клали на землю, щоб він був ситим, багатим і щасливим у житті; у с. Спаська — обгортали у простирадло і клали матері на груди [1].

У Спаській повитуха після прийняття родів вважалася «нечистою» і їй здійснювали обряд очищення. Вона повинна була піти до церкви і «взяти молитву», після чого приходила до породіллі і дитини і кропила їх освяченою водою [1]. В українців та румунів Сторожинецького району після родів чоловік породіллі віддячував повитусі грошима, у деяких місцевостях їй дарували також рушник (Спаська), домоткане полотно (Кам'яна).

Після родів породіллі заборонялося виходити з хати, доки не візьме з церкви свячену воду і молитву, так званий «вивід» (Банилів-Підгірний, Кам'яна). За свідченнями старожилів, «доки в хаті була нехрещена дитина, то мамі не можна було до хрещення виходити між люди». Щоб не порушити звичаєві норми поведінки, «вагітні й нечисті жінки також не мали права торкатися короваййного тіста, не ходили на родини й хрестини, і навіть до криниці по воду».

До хрещення дитина вважалася особливо вразливою, її намагалися якомога краще оберігати — під подушку дитини клали ніж, часник, перевертали тарілку дном до хати у вікні, закладали світло, перевертали віник. Дитині мастили ніжки і ручки свяченим, а ступні вугликом. Ще наприкінці XIX ст. румунський етнограф С.Ф. Маріан записав у с. Красноїльск сучасного Сторожинецького району ритуал, за яким, коли в хату мав прийти хтось з сторонніх людей, дитині на чолі малювали сажею коло, «щоб дивилися на сажу, а не на його обличчя» [14, с. 36].

Науковий інтерес викликає ритуал записаний нами у селах Кам'яна та Старі Бросківці, за яким після народження дитини батьки запрошували до себе *віщунок* (їхню роль виконували дві-три жінки), які провіщали долю новонародженої дитини [1]. Обряд передвіщення долі дитини проводився за допомогою ритуальних страв, які були приготовлені до пологів, а також за часом її народження (залежно від місяця, дня і години народження).

Повитуха після родів провідувала породіллю періодично (Спаська, Банилів-Підгірний), саме вона несла дитину хрестити до церкви (Старі Бросківці). Її провідували також родичі, друзі, знайомі; однак в основному жінки, а участь чоловіків небажана, оскільки вважається, ніби вони можуть зашкодити породіллі. За традицією, не можна приходити з порожніми руками (дарували пелюшки, одяг для немовля, іграшки).

Дитину вигодовували материнським молоком. Перш ніж почати годування ще нехрещеної дитини, мати повинна була обмити груди свяченою йорданською водою та запалити йорданську свічку. Якщо молока в матері було недостатньо або зовсім відсутнє, то зверталися за допомогою до іншої породіллі, яка вже відлучила свою дитину від грудей.

Відповідальним вважається звичай давати дитині ім'я. Це пов'язано з переконанням, що вдало обране ім'я сприятиме щастю та добробуту дитини. Вважалося, що з іменем переходять на людину і певні провини чи добрі справи тих осіб, чиє ім'я взято. На Сторожинеччині побутує приповідка «з

іменем народився», тобто дитина народжена у день певного святого за релігійним календарем [1]. Ім'я дитині давали тільки після її народження. За народними віруваннями, вибір імені до родів міг привести до народження мертвої дитини. З цієї ж причини не можна було готувати пелюшки та одяг дитині до її народження [1].

Одним з перших таїнств, які прилучали дитину до сім'ї, общини, християнського світу, є хрестини. Новонародженого до хрещення вважали «нечистим». Хрещеними батьками могли бути вінчальні батьки, друзі, рідні. Їх запрошували батьки дитини, частували горілкою, калачами. У наш час у куми зазвичай беруть молодих людей, друзів; хоча їхній вік особливого значення не мав. Забороняється брати вдівців, вагітних жінок. Ще в середині XX ст. у цьому брала участь і повитуха — давала поради, а в селі Спаська саме *моаша* несла дитину до церкви на хрещення [1]. Відмова від запрошення не допускалася. На кумів накладалась і певна відповідальність. Вони брали участь в обряді «пострижин», виховному процесі дитини, давали своє благословення та виконували почесну роль на її весіллі.

На Сторожинеччині обов'язковими атрибутами обряду хрещення є кумівські свічки та крижми (шматок білого полотна, покривало або скатертина та хресна свічка), з яких у майбутньому мати виготовить для дитини першу сорочку. Крижму обвивають навколо свічки і обв'язують стрічкою та прикрашають квітами васильку, листочками барвінку або квіточками мирти. За повір'ями українців Сторожинецького району, свічки, які прив'язували до крижм, потрібно було якомога швидше спалити, «щоб дитина свою долю швидше знайшов (-ла) і не залишився (-лася) без пари в житті»; натомість у румуномовних селах красою і розміром свічок *нанашки* (*nănaşii*) «показували свій гонор» [1].

Якщо раніше обряд хрещення відбувався тільки в церкві, то з другої половини XX ст. спостерігається практика хрещення дитини в домашніх умовах, за якою священик та куми приходять до хати, де є новонароджений [1].

Під час несення дитини до церкви співалися обрядові пісні. Наприклад, в селі Великий Кучурів жінки співали: «Йди, дитинко, до хористочку, тай пильнуй свою крижмочку / Аби чиста, як папірчик, аби ти ще вздріла вінчик / Божий Ангел, схорони тя, тай додому доведи тя / Щоби крижба впильнувалась — життя твоє не завалялось» [11, с. 60]. Цю пісню співали не випадково, адже вважалося недобрим знаком, якщо під час «Святого таїнства хрещення» дитина забруднить полотно.

Після хрещення відбувалося застілля. Куми, родичі та інші запрошені приносили гроші, полотно, крупу та інші продукти. Часто заможні родини запрошували на свято троїстих музик. На хрестинах співали різні народні пісні. Перед хрестинами побутував звичай, за яким повитуха виготовляла ляльку-мотанку, схожу на дитину, і йшла разом з двома жінками до кумів. Прийшовши до них. співали: «...Добрий вечір, нанашку, витягай брихташку, а в брихташки є гроші на черевички хороші». А нанашка відповідала: «А нанашку си напив і брихташку загубив, а нанашка йшла, тай брихташку знайшла». І вони (куми) повинні були «дати на дитину», тобто принести подарунки: гроші, дитячий одяг, іграшки тощо. Після цього повитуха дякувала кумам і поверталася до будинку новонародженого. Після святкування хрестин був звичай скупати повитуху або ж кидати її в річку.

Під час проведення польових досліджень зафіксували звичай використання каші на хрестинах (єдиний випадок серед досліджених населених пунктів). Так, наприклад, у румунів с. Старі Бросківці *моаша* роздавала кожному присутньому гречану кашу [1].

Наступного дня, у понеділок, відбувається продовження святкування — «похрестини». В цей день ритуально омивають дитину «непочатою» водою жінки-куми. При цьому кожна матка (хрещена мати) повинна облити дитину особисто. Завершуються «похрестини» застіллям, танцями [1].

Відзначення річниці від дня народження дитини називають обрядом «пострижин». Він символізував перехід новонародженого у новий віковий стан. До початку XX ст. на це свято запрошували повитуху та хрещених батьків. Хрещений батько після пострижин дарував зазвичай своєму хресникові вівцю або ягня [14, с. 109]. Сьогодні дитині лише символічно відстригають пасмо волосся або вистригають хрестик. У деяких місцевостях вистригається трохи волосся з чотирьох боків: спереду, ззаду та з обох боків над вушками, що має оберегти дитину від злих сил [1].

У деяких місцевостях Сторожинецького району донедавна був звичай замінити ім'я важкохворій дитині. Батьки (переважно мати) проводили ритуальний «продаж» дитини через вікно (Банилів-Підгірний, Кам'яна, Спаська, Старі Бросківці). Є декілька локальних варіантів проведення цього ритуалу: дитину передавали сторонній людині (Банилів-Підгірний); бездітній жінці (Кам'яна); багатодітній матері (Старі Бросківці). Ці люди платили батькам гроші та називали дитину іншим ім'ям.

Отже, звичаї та обряди, пов'язані з народженням дитини, містили в собі багато архаїчних, магічних елементів, покликаних забезпечити успішне народження дитини, благополуччя і щастя новонародженого та породіллі. Їхні ремінісценції, як засвідчують польові матеріали, збереглися до наших днів. Деякі з них переплелися з християнською символікою. Зібрані матеріали ще раз підтверджують той факт, що на Буковині (етнографічній лімітрофній зоні), краще, ніж в інших регіонах, зберігається традиційна обрядовість. У процесі тривалого спільного проживання на одній території, в однакових соціально-економічних умовах спільне православне віросповідання сприяло формуванню комплексу звичаїв та ритуалів в родильній обрядовості українців та румунів Буковини. На основі проведених досліджень можна констатувати той факт, що суттєвих розбіжностей у ритуалах, пов'язаних з народженням дитини в українців та румунів Сторожинецького району, не зафіксовано. Зокрема, це прослідковується на рівні етапів родильної обрядовості: обрядових дій з пуповиною, плацентою, першим годуванням та купанням немовляти, провідування породіллі тощо. Відмінності є лише в назвах головних дійових осіб, символіці, використанні магічних інгредієнтів і рослин, приуроченості ритуалів. На Буковині зафіксованів також локальні особливості проведення ритуалів та місцеві назви дійових осіб родильної обрядовості (як, наприклад, термін *моаша* в українців та румунів регіону).

1. Матеріали польових етнографічних експедицій, зібрані в українських та румунських селах Сторожинецького району Чернівецької області у 2008—2011 рр. Зберігаються в Етнографічному музеї факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича (МЕЕ ЧНУ).
2. *Борисенко В.* Обряди і звичаї в українській родині / Борисенко В. // Традиції і життєдіяльність етносу. — К., 2000. — С. 101—184.
3. *Боряк О.* Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профанним і сакральним / Олена Боряк. — К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. — 400 с.
4. *Гаврилюк Н.К.* Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев) / Н.К. Гаврилюк. — К. : Наукова думка, 1981. — 279 с.
5. *Галько О.Ю.* Родильні обряди бойків наприкінці XIX — початку XX століття / О.Ю. Галько // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка : Історія. — 2002. — № 62. — С. 22—25.
6. *Гвоздевич С.* Вода і вогонь у родильній обрядовості українців XIX — поч. XX ст. / С. Гвоздевич // Народознавчі зошити. — 1995. — № 1. — С. 34—35.
7. *Гвоздевич С.* Архаїчні елементи у родильній обрядовості поліщуків (кінець XIX — 30-ті роки XX ст.) / С. Гвоздевич // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996. — С. 247—255.
8. *Гвоздевич С.* Родильна обрядовість українців / Стефанія Гвоздевич // Народознавчі зошити. — 1997. — № 2. — С. 11—16.
9. *Гвоздевич С.* Елементи дохристиянських вірувань у сучасній родильній обрядовості українців / Стефанія Гвоздевич // Народознавчі зошити. — 2001. — № 4—6. — С. 120—126.
10. *Дерман І.* Весільна та родильна обрядовість українського та болгарського населення Південної України в 20-х — на початку 40-х рр. XX ст. (на матеріалах усної історії) / І. Дерман // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. — 2010. — Вип. XXVIII. — С. 231—233.
11. *Кожолянко Г.К.* Етнографія Буковини / Г.К. Кожолянко. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — Т. 2. — 424 с.
12. *Кожолянко Г.К.* Традиційні звичаї та вірування українців Буковини у передродовий період родильної обрядовості / Г.К. Кожолянко // Берегиня : Всеукраїнський народознавчий квартальник. — 2008. — № 2. — С. 25—32.
13. *Цубенко В.* Родильні обряди населення Києво-Подільського військового поселення кавалерії / В. Цубенко // Народознавчі зошити. — 2008. — № 1—2. — С. 58—62. — (Бібліогр.: 13 назв. — укр.).
14. *Marian S.F.* Naşterea la români: Studiu etnografic / S.F. Marian.— Bucureşti : Lito-Tipografia Carol Gobl, 1892.
15. *Russu I.I.* Elemente autohtone în limba română. Substratul comun româno-albanez / I.I. Russu. — Bucureşti : Ed. Academiei RSR, 1970.
16. *Zmoşu V.* Un sat bucovinean de pe valea Siretului: Pătrăuţii de Jos. Mărturii spirituale / Valeriu Zmoşu. —

Cernăuți : Editura Alexandru cel Bun-Zelena Bucovina, 2006.

Antonii Moysey, Chrystyna Parayko

ON CUSTOMS AND RITES ASSOCIATED WITH CHILDBIRTH IN UKRAINIANS AND ROMANIANS OF STOROZHYNETS REGION

The article based upon ethnographical field research-works fulfilled among Ukrainian and Romanian population of villages in Storozhynetsky region during 2008—2011 has brought an attempt to explore the reminiscences of the complex customs and rituals associated with childbirth through prenatal, obstetric and postnatal periods.

Keywords: custom, rite, childbirth, Storozhynetsky region, Ukrainians, Romanians.

Антоний Мойсей, Кристина Парайко

ОБЫЧАИ И ОБРЯДЫ, СВЯЗАННЫЕ С РОЖДЕНИЕМ РЕБЕНКА У УКРАИНЦЕВ И РУМЫН СТОРОЖИНЕЦКОГО РАЙОНА

В статье на основе этнографических полевых исследований среди украинцев и румын в селах Сторожинецкого района в 2008—2011 гг. делается попытка исследовать реминисценции комплекса обычаев и обрядов, связанных с рождением ребенка, предписываемые традиционной народной практикой предродовые, родовспомогательные и послеродовые действия.

Ключевые слова: обычай, обряд, рождение ребенка, украинцы Сторожинецкого района, румыны Сторожинецкого района.



Володимир РОМАНЮК

ВИКОРИСТАННЯ ПРОДУКТІВ МИСЛИВСТВА У ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ НАСЕЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

У статті автор простежує застосування продуктів мисливства у традиційних матеріальній та духовній культурах українців Карпат. Розглядається вживання м'яса диких звірів та птахів серед горян; використання шкір, кісток, пір'я; застосування продуктів мисливства у традиційній медицині, що мало широке поширення у другій половині XIX — першій половині XX ст. У висновках звертається увага на те, що якщо в матеріальній культурі більшість способів використання продуктів мисливства належали до явища пережитків, то у духовній культурі вони мали вагоміше значення. Останнє, у свою чергу, сприяло збереженню ведення мисливства.

Ключові слова: мисливство, традиція, матеріальна культура, духовність, обрядовість, медицина, харчування, населення, Українські Карпати.

На початку історії людства продукти мисливства відігравали дуже вагому роль. Головним продуктом цього виду господарської діяльності була м'ясна їжа. Саме з метою добування їжі людина стала полювати. Проте дуже швидко почалося використання й інших продуктів мисливської діяльності. Зокрема, використовуючи певні продукти мисливства, люди виготовляли одяг, зброю, знаряддя праці. Продукти полювання проникли також у магію та медицину. Вони почали застосовуватися у різних сферах народної культури.

Поступово, з розповсюдженням відтворювальних форм господарювання, широке застосування продуктів мисливської діяльності залишилося у минулому. Попри це ведення мисливства як допоміжного господарського заняття та використання продуктів, які воно приносило, зберігалося в окремих регіонах ще протягом дуже тривалого часу.

Це явище було характерним й для деяких українських теренів. Зокрема, в Українських Карпатах внаслідок, насамперед, природних факторів ведення традиційного мисливства у гуцулів, бойків та лемків тривало щонайменше до середини XX ст. Відповідно, у другій половині XIX — першій половині XX ст. українські горяни ще доволі часто у розмаїті способи використовували продукти полювання у матеріальній та духовній культурах. У цій статті автор прагне довести слушність такого твердження.

Завдання розвідки також полягає у розмежуванні випадків застосування продуктів мисливства як явищ пережитків та випадків використання цих продуктів як більш повноцінно належних до традиційної культури українських горян окресленого періоду часу.

До сьогодні питання використання продуктів мисливства в той період є практично недослідженим в українській етнології. В історіографії не знаходимо жодної спеціальної розвідки, яка б висвітлювала цю проблему. Лише у декількох працях автори частково зачепили окреслене питання. Зокрема, дослідник народного харчування українців Карпат Таїсія Гонтар у монографії, присвяченій цій сфері народної культури, доволі побіжно визначила роль мисливства у забезпеченні горян продуктами харчування [7, с. 20—21].

Основу нашої розвідки складає зібраний автором польовий етнографічний матеріал [1]. Окрім

того, використані праці вчених другої половини XIX — першої половини XX ст. та сучасних науковців, які, здійснюючи різноманітні студії над народною культурою, згадували про те чи інше використання продуктів мисливської діяльності у межах питання, яке вони досліджували. При цьому вони не зазначали, що джерелом певного продукту було саме мисливство, оскільки це не входило до завдань їхніх праць. Комплексне використання цих згадок поряд із відомостями, які зібрав автор, дає змогу досить повно висвітлити поставлені в статті питання.

Як уже зазначалося, найдавнішим призначенням мисливства було забезпечення людей м'ясною їжею. До виникнення землеробства і скотарства мисливство (у деяких регіонах — рибальство) та збиральництво було головними джерелами отримання необхідної для людини їжі. Проте з поширенням відтворювальних форм господарства їх значення у забезпеченні продуктами харчування суттєво зменшилося. Незважаючи на це, полювання з метою отримання м'ясної їжі велося ще дуже довго. В Українських Карпатах залишки такого ведення мисливства простежуються у досліджуваний період.

У другій половині XIX — першій половині XX ст. головними джерелами, з яких українці отримували м'ясну їжу, були скотарство та птахівництво. Проте протягом року м'ясо вживали дуже рідко. Лише у великі свята або важливі родинні події м'ясні страви ставали невід'ємною частиною столу.

Дослідники зазначали, що вживання м'яса в горах було таким ж рідкісним, як і на інших теренах України. Так, Володимир Гнатюк стверджував, що бідні бойки не споживали м'яса узагалі, а більш матеріально забезпечені — лише два або три рази на рік [7, с. 20]. Т. Гонтар вважала, що наприкінці XIX — у 30-х рр. XX ст. з-поміж інших видів господарської діяльності мисливство приносило мізерну частку продуктів харчування. Головну причину цього вона вбачала у державній забороні на ведення полювання [7, с. 21].

Ми погоджуємося із тим, що мисливство у другій половині XIX — першій половині XX ст. не могло мати вагомого значення у забезпеченні населення Українських Карпат продуктами харчування. Проте вважаємо, що наведені оцінки стосовно кількості м'яса, яку споживали горяни, та частки мисливства у забезпеченні їжею були дещо заниженими. Адже навіть на теренах Західного Поділля ще в середині XX ст. бували випадки, коли діти за допомогою звичайних палиць з металевими наконечниками впольовували зайців, м'ясо яких одразу ж на місці пекли та споживали[1]. Чисельність же різноманітної дикої фауни в горах однозначно була вищою, ніж на більшості рівнинних територій України. Старожили, яких ми опитали, неодноразово згадували про полювання на звірів, м'ясо яких пізніше вживали у їжу. Також чимало історіографічних даних вказує на ведення у горах полювання на звірів, чиє м'ясо було придатним для споживання. Твердження Т. Гонтар, начебто мисливство приносило дуже малу частку продуктів харчування, опирається, як зазначалося, лише на факт наявності державної заборони на ведення неліцензійного полювання. Цей аргумент не є достатнім для такого твердження. Попри те, що українці Карпат зазвичай не мали змоги придбати ліцензію на полювання, таємне ведення мисливства було у них досить широко розповсюдженим [1, с. 41, 62, 71, 101; 16, с. 67].

Слід зазначити, що мисливство у другій половині XIX — першій половині XX ст. переважно не велося з метою отримання їжі, оскільки в цьому не було потреби. Горян повністю забезпечували необхідними продуктами харчування головні види господарської діяльності — землеробство та скотарство. Тому полювання задля отримання м'яса потрібно частково розглядати як пережиток минулого часу. Однак при цьому слід пам'ятати, що від скотарства та птахівництва, як зазначалося, горяни отримували дуже мало м'ясної їжі. Враховуючи це, мисливство необхідно розглядати і як важливе додаткове джерело отримання цього продукту харчування.

З метою здобуття м'яса населення Українських Карпат полювало на диких свиней, оленів, козуль, зайців, а також на деяких птахів (глухарів, рябчиків, куріпок) [1, с. 24, 41, 74, 109, 132]. Для окремих бідних сімей полювання з метою отримання м'яса, а також шкур хутрових звірів (які продавали євреям) мало важливе значення у роки, в які го-

[1] Зап. 01.05.2011 р. у м. Копичинці Гусятинського р-ну Тернопільської обл. від Опира Остапа Дмитровича, 1935 р. н.

ловні господарські заняття внаслідок тих чи інших причин не забезпечували їх достатньою кількістю їжі [1, с. 32]. У народній пам'яті збереглися згадки про м'ясо зазначених диких звірів як про смачний продукт [1, с. 41, 74].

Якщо полювання на диких свиней велося найчастіше з охоронною метою (вони нищили посадки картоплі), то полювання на оленів, козуль — саме з метою отримання м'яса. Оленяче м'ясо нерідко йшло також на продаж. Саме тому іншою назвою цього звіра було «товарє» (Гуцульщина) [10, с. 250].

Враховуючи усі наведені відомості, ми припускаємо, що чимало горян вживали м'ясну їжу частіше, ніж прийнято вважати. Кількість м'яса, яка припадала на жителя Українських Карпат протягом року, очевидно, перевищувала кількість м'ясної їжі, що її вживало за той же час населення більшої частини рівнинної України. Зазначимо, однак, що попри це м'ясні страви в горах споживали все ж таки нечасто.

Важливим продуктом мисливства, який людина здавна використовувала, були шкіри звірів. Певні прояви цього явища можна простежити і в матеріальній культурі українців Карпат. Найбільше поширення мало застосування шкіри дикого кабана, з якої горяни виготовляли постоли. Це старовинна форма взуття, розповсюджена в Українських Карпатах у XIX — першій половині XX ст. На Гуцульщині були поширеними «постоли», на Бойківщині — їх різновид — «ходаки», на Лемківщині — «керпці» [8, с. 38]. Зазвичай за матеріал для їх виготовлення брали волову шкіру, рідше використовували шкіру свійської свині [8, с. 39]. Проте постоли, зроблені зі шкіри дикого кабана, теж траплялися нерідко. Згадки старожилів про такі постоли переважно супроводжувалися зауваженнями, що це взуття найменше зношувалося [1, с. 7, 38, 100, 126].

Населення Українських Карпат використовувало також шкіри інших диких звірів. Зокрема, гуцули виготовляли зі шкіри козулі дорожній мішок — «бордюх». Ця шкіра заміняла більш уживаніші для його виготовлення шкіри овець або домашніх кіз [11, с. 66]. Бойки Сколівщини виготовляли торби з борсучої шкіри [17, с. 108].

Одним з продуктів мисливства були кістки звірів, які людина використовувала у давні часи з різноманітною метою. Пережитки цього знаходимо в Українських Карпатах другої половини XIX — першої половини XX ст. Зокрема, ікла диких кабанів на Гуцульщині використовували як вішаки (очевидно, для одягу або якихось господарських речей), закріплюючи їх у дерев'яних стінах [1, с. 8, 127]. Гуцули інколи прилаштовували до нижнього кінця палиці уламок оленячого рога. Такою палицею підпиралися під час ходьби [1, с. 56]. Очевидно, її також могли використовувати як зброю. Ймовірно, ця палиця мала дуже давнє походження.

Певні мисливські продукти людина використовувала як прикраси. І в цьому випадку в Українських Карпатах зберігся пережиток. Головний літній чоловічий убір на Гуцульщині, яким був капелюх — «кресаня» [12, с. 132], обов'язково прикрашували пір'ям «готурів» (тетеруків). Цією прикрасою гуцули дуже пишалися. Той, у кого її не було, міг зазнати зневаги з боку інших [1, с. 41, 59, 131]. Зрозуміло, що пір'я «готурів» пастухи інколи просто знаходили на полонинах, а згодом могли продавати іншим. Проте з метою його здобуття на цих птахів також полювали [1, с. 41, 59, 64].

Населення Українських Карпат у другій половині XIX — першій половині XX ст. використовувало продукти мисливства не лише у сфері матеріальної культури. Розглядаючи духовну культуру горян, ми також знайдемо у ній застосування продуктів мисливської діяльності. Особливо широко горяни використовували їх у народній медицині: лікування продуктами тваринного походження було дуже розповсюдженим [6, с. 124]. Помітне місце серед цього способу лікування займало використання продуктів диких звірів.

Значне поширення у традиційній медицині українського народу мали тваринні жири [6, с. 120—127]. Дуже розповсюдженим, зокрема, було використання борсучого жиру [6, с. 127; 14, с. 31]. Серед горян застосування цього жиру як лікарства також мало значне поширення. В усіх трьох етнографічних районах Українських Карпат ним лікували різноманітні легеневі хвороби: туберкульоз, астму, запалення легень, кашель, хрипи [1, с. 8, 37, 108; 2, с. 10; 4, с. 230; 5, с. 282; 13, с. 146; 15, с. 244]. Жир пили самий або ж з гарячим молоком, інколи додаючи меду, а також

натирали ним груди [1, с. 23, 108; 5, с. 282; 13, с. 146; 15, с. 244]. І досі серед горян борсучий жир подекуди вважається найкращим лікарством від легеневих хвороб [1, с. 60]. Окрім того, цей жир використовували як мазь для загоювання ран, при ревматизмі, болях, наривах, простуді [5, с. 282; 9, с. 22; 15, с. 246]. Підкреслимо, що борсучий жир горяни у досліджуваний період отримували внаслідок мисливської діяльності.

Також лише завдяки мисливству населення Українських Карпат отримувало інший тваринний жир, який використовували у медицині, — ведмежий. Цей жир застосовували подібно до борсучого. Його теж вживали від легеневих хвороб та натиралися ним при радикуліті, болях у тілі [1, с. 85, 108, 125; 4, с. 230; 13, с. 146; 15, с. 246]. Проте ведмежий жир був дещо менш поширеним у застосуванні від борсучого. Окрім жиру, у народній медицині використовували також ведмеже м'ясо, розсіл з якого пили хворі на астму [15, с. 244]. Його могли вживати також при кашлі [15, с. 244] та, можливо, й інших легеневих хворобах.

З-поміж інших тваринних жирів, які населення Українських Карпат використовувало для лікування, ще одним, що його добували завдяки мисливству, був лисячий. Останній вживали на Бойківщині при застудах, хрипах, кашлі [4, с. 230]. На Лемківщині до наривів прикладали заяче сало [9, с. 22].

На Гуцульщині хворі на астму пили розсіл з м'яса яструба [5, с. 283].

Поширеною в традиційній медицині українців у цілому та населення Українських Карпат зокрема була органотерапія — лікування органами тварин. У період Київської Русі часто використовували ті чи інші органи диких звірів і птахів [6, с. 128]. У другій половині XIX — першій половині XX ст. населення Українських Карпат часто застосовувало заячу шкіру. Її прикладали до наривів та фурункулів. Цей засіб був виправданим з медичного погляду, оскільки шкіра вигрівала нарив, діючи на нього наче компрес [5, с. 283; 14, с. 23]. Очевидно, він був поширеним на більшій частині території України. Зокрема, його використовували на середньоподніпровсько-поліському пограниччі (Конотопщина) [14, с. 23]. При цьому тут застосовували шкіру зайчихи, що наводить на думку про вірування у магічну дію цього засобу. Підтвердження цьому знаходимо у Жидачівському р-ні Львівської обл., де був зафіксований спосіб лікування немовляти від гнійних прищів на шкірі. Дитину клали на пеленку, яка лежала на шкірі зайчихи (інформатор підкреслила, що шкіра мала бути саме з зайчихи, а не з зайця) та купали. Це лікування повторювали декілька разів [3, с. 39]. Можливо, й на теренах Українських Карпат внаслідок поширення згаданого повір'я подекуди велося полювання з метою піймання саме зайчих.

Продукти мисливської діяльності використовували також у магії. Наразі нам відомий лише один спосіб такого застосування. Якщо хотіли зробити людину ненависною для всіх, то вважалося, що на неї слід було подмухати через стравохід вовка. Вірили, що відтоді ця людина «ніколи більше не втішиться любов'ю та дружбою» [11, с. 103]. Це повір'я було відомим на Гуцульщині. Попри те, що інші способи використання продуктів мисливської діяльності у тих чи інших видах магії невідомі, повір'я свідчить, що таке застосування у минулому могло бути більш різноманітним та розповсюдженим.

Отже, продукти мисливської діяльності у другій половині XIX — першій половині XX ст. населення Українських Карпат використовувало у матеріальній та духовній культурах. М'ясо диких звірів вживали в їжу, шкіру застосовували для виготовлення взуття та засобів, у яких переносили невеликі вантажі. У матеріальній культурі горян збереглося також використання кісток деяких звірів, а також пір'я диких птахів (тетеруків), яке застосовували як прикраси. Дуже широко продукти мисливської діяльності застосовували у народній медицині. Зафіксований випадок використання мисливського продукту у магії.

Безсумнівно, що більшість випадків застосування продуктів мисливства у другій половині XIX — першій половині XX ст. були пережитками минулого. Відштовхуючись від цього, ми розуміємо, наскільки вагоме значення мало мисливство поряд з основними господарськими заняттями у попередні століття. Очевидно, його широко використовували як додатковий засіб отримання їжі, про що свідчить той факт, що навіть на зламі XIX—XX ст. не були

рідкісними випадки полювання з метою отримання м'яса. Виготовлення постолів, сумок зі шкір диких звірів — пережитки минулого, де такі вироби були значно поширенішими. Те саме стосується виробів з кісток диких звірів, які у другій половині XIX — першій половині XX ст. були уже нечисленними.

Натомість використання продуктів мисливської діяльності у народній медицині горян не можна розцінювати виключно як пережиток минулого. Чимало методів лікування із застосуванням тих чи інших продуктів диких звірів і птахів були перевірені багатьма поколіннями (або ж походили з дохристиянських вірувань) і міцно увійшли в народну медицину. Ця сфера духовної культури, як і духовна культура загалом, змінювалася дуже повільно. Тому, якщо, скажімо, виготовлення постолів зі шкіри дикого кабана було фактично у більшості випадків вже непотрібним горянам і використовувалося лише через звичку, то застосування продуктів мисливської діяльності у традиційній медицині залишалося обов'язковою її частиною. Коли поглянути на цей аспект крізь призму процесів розвитку і збереженості мисливства в Українських Карпатах, то слід зазначити, що народна медицина спонукала горян до ведення полювання.

Отож, у другій половині XIX — першій половині XX ст. поширення мисливства в Українських Карпатах, з одного боку, спричинило використання його продуктів у народній культурі горян. Це використання походило з минулого часу і є прикладом явища пережитків. З іншого боку, певним сферам народної культури, насамперед традиційній медицині, та, можливо, магії, продукти мисливства були необхідними. Вони були також в окремі роки, очевидно, необхідними бідним сім'ям для отримання їжі, матеріалу, з якого виготовляли взуття тощо. Все це слугувало однією з причин збереження та розвитку традиційного мисливства.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 641. — 133 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційне мисливство в Українських Карпатах», зафіксовані аспірантом Романюком Володимиром Олександровичем 10—21 липня 2008 р. у Косівському та Верховинському р-нах Івано-Франківської обл.).
2. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 642. — 130 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційне мисливство в Українських Карпатах», зафіксовані аспірантом Романюком Володимиром Олександровичем 1—8 липня 2009 р. у Старосамбірському та Турківському р-нах Івано-Франківської обл.).
3. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 278-Е. — 73 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Родильна обрядовість», зафіксовані студенткою четвертого курсу Бойко Надією Михайлівною 03—09 липня 2009 р. у Жидачівському р-ні Львівської обл. та Рогатинському р-ні Івано-Франківської обл.).
4. *Болтарович З.* Народна медицина та ветеринарія / З. Болтарович // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 226—232.
5. *Болтарович З.* Народна медицина та ветеринарія / З. Болтарович // Гуцульщина : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 272—286.
6. *Болтарович З.* Народна медицина українців / З.Є. Болтарович. — К. : Наукова думка, 1990. — 231 с.
7. *Гонтар Т.О.* Народне харчування українців Карпат / Таїсія Гонтар. — К. : Наукова думка, 1979. — 140 с.
8. *Горинь Г.* Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX — початок XX століття) / Г.Й. Горинь. — К. : Наукова думка, 1986. — 200 с.
9. *Жаткович Ю.* Замітки етнографічні з Угорської Руси / Юрій Жаткович // Етнографічний збірник. — Львів, 1896. — Т. II. — С. 1—38.
10. *Зеленчук Я.* Мисливство і рибальство як визначальна складова частина етносоціальної системи Гуцульщини / Зеленчук Я.І. // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. — К., 2007. — Т. XVIII. — С. 240—251.
11. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули : їхнє життя, звичаї та народні перекази / Р.Ф. Кайндль. — Чернівці : Молодий буковинець, 2003. — 197 с.
12. *Матейко К.* Український народний одяг / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 223 с.
13. *Маціевський О.* Народна медицина і ветеринарія / О. Маціевський, Ю. Гошко // Лемківщина : Історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — Т. 2. : Духовна культура. — С. 140—152.
14. *Ніс С.* Ліки своєнародні, з домашнёго обиходу і в картинах життя / С. Ніс. — К., 1875. — 56 с.
15. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. V. / Володимир Шухевич. — Верховина, 2000. — 280 с.
16. *Яримович Р.* Гуцульськими плаями : Оповідання, нариси, спомини / Роман Яримович. — Боффало : Гуцульщина, 1993. — 80 с.
17. *Żuliński T.* Kilka słów do etnografii Tucholców i mieszkańców wsi wołoskich z ziemi sanockiej na podgórzu Karpackim / Tad. Żuliński // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisyi Antropo-

logicznej Akademii Umiejętności w Krakowie. — Kraków, 1877. — T. 1. — S. 108—112.

Volodymyr Romanyuk

ON THE USE OF PRODUCTS OF HUNTING IN TRADITIONAL CULTURE BY POPULATION OF UKRAINIAN CARPATHIANS IN THE SECOND HALF XIX — FIRST HALF XX CENTURIES

The paper deals with the use of products of hunting in traditional material and spiritual culture by Ukrainians of Carpathians. In his study the author pays special attention to mountaineers' customs concerning their nutrition with wild animal and bird meat, as well as their usage of skins, bones, feathers; he also describes the appliance of hunting spoil in traditional medicine widely spread during the second half XIX and the first half XX cc. In conclusion the explanation has been forwarded as for circumstances owing to which arose quite distinct differences in levels of usage of products in material and in spiritual culture:

Keywords: hunting, tradition, material culture, spirituality, ritualism, medication, nutrition, population, Ukrainian Carpathians.

Владимир Романюк

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОДУКТОВ ОХОТЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ НАСЕЛЕНИЯ УКРАИНСКИХ КАРПАТ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX вв.

В статье автор рассматривает использование продуктов охоты в традиционной материальной и духовной культуре украинцев Карпат. Исследуется употребление украинскими горцами в пищу мяса диких зверей и птиц; использование шкур, костей и перьев; предназначение продуктов охоты в традиционной медицине, имевшее большое распространение во второй половине XIX — первой половине XX вв. В заключении внимание обращено на то обстоятельство, что если в материальной культуре большинство способов использования продуктов охоты принадлежали к числу пережитков, то в духовной сфере они имели более существенное значение. Последнее, в свою очередь, способствовало сохранению ведения охоты.

Ключевые слова: охота, традиция, материальная культура, духовность, обрядовость, медицина, питание, население, Украинские Карпаты.



Ярина ЛИСУН

КУЛЬТУРНЕ ТЛО ЛЬВОВА XVII — ПОЧАТКУ XVIII ст.: ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ

Культурне життя Львова у період XVII—XVIII ст. формувалось під впливом західноєвропейських культурних та мистецьких процесів, які найчіткіше виявились у стилі бароко. У статті здійснюється огляд цього історичного періоду через призму соціальних подій та культурно-мистецьких процесів. Для огляду використовуються фактологічні матеріали, проводиться аналіз художніх творів.

Ключові слова: секуляризація, ідейно-художні проблеми, пластичні мистецтва, стильова система.

Західноєвропейське мистецтво XVII ст. — початку XVIII ст. є важливим етапом у процесі розвитку світового мистецтва із далекосяжним значенням та самодостатністю. Це розквіт національних художніх шкіл Італії, Іспанії, Франції, Нідерландів, своєрідність, національна самобутність яких зумовлена особливостями історичного й культурного розвитку, характером громадського життя, специфікою художніх традицій.

Прояв мистецтва цього періоду спостерігається у всіх сферах духовного життя суспільства. Успіхи науки розширюють і ускладнюють уявлення про світ як про мінливу та суперечливу сутність. Зв'язок людини з реальною дійсністю, з її численними аспектами та явищами стає предметом творчого пізнання й осмислення в літературі та образотворчому мистецтві. Відбувається відмова від антропоцентризму. Саме тому й надалі розвиваючи ренесансні традиції, мистецтво XVII — початку XVIII ст. значно розширює сферу своїх інтересів [2]. Відповідно збагачується тематика, сюжетний репертуар, розробляються нові самостійні жанри, розвиваються або поглиблюються ті, які вже існували в попередній епосі. Зокрема, значно видозмінюються й одержують досить різноманітну інтерпретацію релігійні й міфологічні сюжети — від бурхливої патетики й декоративності до життєвої конкретності й навіть побутової характерності.

Оскільки в мистецтві XVII — початку XVIII ст. найважливішого значення набуває не тільки людина, але й середовище її існування, широкого розповсюдження дістають деякі нові жанри: побутовий жанр (брати Ленен, Веласкес, Вермеєр), натюрморт, історичний жанр (П.П. Рубенс, П'єтро да Кортона). Особливу роль у творчості багатьох художників відіграють теми античної історії (Н. Пуссен). Разом з тим до XVII ст. відноситься формування нової концепції історичного жанру як життєво переконливого зображення конкретної й навіть сучасної події (Веласкес). Здійснена в мистецтві XVII ст. розробка розгалуженої системи самостійних жанрів цілком відповідала тому диференційованому підходу до дійсності, що був характерний як для наукового методу епохи, так і для її художньої культури.

Постановка й вирішення багатьох істотних ідейно-художніх проблем визначає не тільки розвиток образотворчого мистецтва, але й архітектури. XVII ст. — час здійснення сміливих містобу-

дівних ідей, період розквіту садово-паркового мистецтва, створення грандіозних палацових ансамблів, у яких у нерозривну художню цілісність поєднуються всі види пластичних мистецтв. Саме розуміння синтезу розширюється й ускладнюється, і це помітно активізує розвиток монументально-декоративного й декоративно-прикладного мистецтва.

Надзвичайно збагачується в цей період творчий метод, художня мова мистецтва. Зокрема, XVII ст. приносить цілком нове розуміння композиції й в архітектурі й в образотворчому мистецтві. Вона стає більш напруженою й динамічною, в її побудові активно використовується простір. Трактування останнього теж істотно змінюється. Замість строгого розподілу на плани, характерного для композицій епохи Відродження, мистецтво XVII ст. розробляє значно більш цілісне й гнучке розуміння простору. По-новому вирішуються й живописні проблеми. Високі колористичні досягнення мистецтва цього часу ґрунтуються на багатій розробці колірних відношень, на тонкому нюансуванні кольору, на розвитку тонального колориту, нарешті — на сміливому й винахідливому використанні світлотіні. Сама техніка виконання стає значно різноманітнішою, багатшою й виразнішою [6].

Нерівномірність розвитку окремих європейських держав, складна взаємодія й боротьба соціальних сил, характерні для цього бурхливого перехідного періоду в історії суспільства, природно, породили складність і різноманіття художньої культури XVII ст. Мистецтво цього часу вже не можна визначити єдиним стильовим поняттям. Навіть у рамках однієї національної школи можна нерідко відзначити існування різних, часом протилежних течій і тенденцій. Провідною стильовою системою в мистецтві XVII ст. було бароко, переважно пов'язане з католицькою й феодальною культурою, але аж ніяк не обмежене рамками придворної ідеології. Правда, прославляння світської й церковної влади, зриме й максимально виразне втілення релігійних догматів і уявлень були найважливішими завданнями, які вирішувалися мистецтвом бароко, визначивши багато його рис, але не вичерпавши його далеко не однозначну проблематику. Ідейний і суспільний зміст бароко був, безсумнівно, більш широким, чим і можна пояснити його значення в художній культурі цього часу. У мистецтві бароко знайшли яскраве вираження нові уявлення про світ, про його безмежні масштаби, його мінливість, драматичну складність, конфліктність, що утвердилися на рубежі XVI—XVII ст. Бароко — стиль різких контрастів, несподіваних зіставлень. Надзвичайно показовий для всієї його образної системи — дуалізм — сполучення ідеального й конкретного, духовного пориву й земного почуттєвого початку, ірраціональних містичних уявлень і дивно живого відчуття натури й краси реального світу. При всій розмаїтості ідейних концепцій і художніх вирішень бароко характеризується надзвичайною активізацією всіх образотворчих і виразних засобів: напруженою динамікою, підкресленою ефектністю, декоративністю, театральністю, патетикою. Зародившись і досягши найбільш яскравого розквіту в Італії, бароко одержує значне поширення й у деяких інших країнах, насамперед там, де пануючими соціальними силами були дворянство й католицька церква, наприклад, у Фландрії.

XVIII ст., розширивши й поглибивши досягнення попередньої епохи, внесло багато нового в розвиток мистецтва європейських країн. Філософія просвітителів, що швидко поширилася по всій Європі, активно впливала на духовне життя людей навіть у найвіддаленіших країнах. У світлі нових поглядів на світ, на суспільство, на людину переглядалися старі духовні цінності, руйнувались традиційні вірування й уявлення. У всіх сферах культури й мистецтва тріумфувало світське начало. У зодчестві переважаючим стало цивільне будівництво, у живописі знайшли нові сили реалістичні тенденції. Одержали подальший розвиток світські жанри — портрет, пейзаж, натюрморт, зображення побуту. Світський характер набув релігійний живопис, який, як правило, втрачав колишню серйозність і глибину почуття.

Мистецтво XVIII ст. надзвичайно різноманітне й суперечливе. Досить значними були розходження між окремими школами, відбувалася боротьба течій і напрямків усередині кожної зі шкіл, а іноді протиріччя проявлялися у творчості одного художника. Тому не було єдиного стилю, що поєднує всі суперечливі шукання епохи. Лише з великим ступенем умовності можна виділити на початку й середині сторіччя як визначальну стилістичну тенденцію пізнє бароко, що переродрджувалося майже повсюдно в рококо. У другій половині століття пануючою тенденцією став класицизм.

У порівнянні з попереднім періодом в XVIII ст. змінюється співвідношення різних мистецтв у за-

гальній структурі культурно-художнього життя. Живопис у багатьох країнах поступився першим місцем музиці й літературі, збільшилася роль театру, який зробив значний вплив на образотворчі мистецтва.

Тривав розвиток багатьох національних шкіл, але мистецтво різних країн розвивалося нерівномірно. Деякі провідні школи, які зовсім недавно досягли блискучого розквіту, зійшли зі сцени. Так, Фландрія й Голландія вже не висували художніх явищ, які могли б претендувати на європейське значення. Це великою мірою відноситься й до Іспанії, де відродження національної культури наступило лише в останній чверті XVIII ст. В Італії оригінальні й великі твори створювала в основному лише венеціанська школа.

Яскравий розквіт культури й мистецтва переживали інші країни, і насамперед Франція, що уже наприкінці XVII ст. набула провідного значення в художньому житті Європи. Англійська школа вперше після епохи середньовіччя розпочала відігравати значну роль у розвитку світового мистецтва. Після довгого занепаду почали відроджуватися архітектура, скульптура й живопис Німеччини, Австрії, Польщі, Чехії. До кінця XVIII ст. відноситься ряд значних досягнень в образотворчому мистецтві Сполучених Штатів Америки.

Розвиток європейських країн спричинив до посилення зв'язків між ними. Інтенсивний господарський обмін активізував культурні відносини. Нові художні ідеї швидко ставали надбанням живописців, скульпторів і архітекторів у всіх куточках Європи.

Загальноєвропейські тенденції розвитку культури спостерігались і в Україні [5]. Стильова система бароко набуває домінуючого значення в усіх видах мистецтва. Мистецтво бароко прийшло в Україну безпосередньо з Італії. Проте, в різних її частинах воно набуває індивідуального, самобутнього характеру. В Центральній та Східній Україні (Слобожанщина та Чорномор'я) мистецтво значно модифікувалося й набрало зовсім оригінального забарвлення — так званого козацького бароко. В Західній Україні мистецтво зберегло форми єзуїтського бароко, що було ближчим до першоджерела. Різниця між цими двома напрямками в основі одного стилю особливо яскраво виявилася в архітектурі та її оздобленні.

Видатні мистецькі пам'ятки, що постали в XVI—XVIII ст. у Львові, створені вихідцями з країн Західної Європи, які перенесли свій досвід на українські етнічні землі. В історичних джерелах знаходимо опис львівського передмістя: серед зелені та садів розкидані невеликі будинки, найчастіше з дерева, або костели — єдині представницькі будівлі — з пруського каменю, які оточувалися укріпленими стінами [8]. Ці укріплені костели були єдиною прикрасою передмість. Серед таких костелів є костел Бернардинів, костел Бернардинок (Кларисок), костел і монастир отців Кармелітів Босих, костел Бенедиктинок. У Жовківському передмісті розташовані стародавні церкви, в цей період укріплювалися кам'яними мурами: василіянський монастир св. Онуфрія (кінець XVI ст.), церква св. Миколая (поч. XVII ст.), церква Параскеви П'ятниці (перша пол. XVII ст.).

Так само, як заможні міщанські родини мали власні каплиці або вівтарі в Латинській катедрі, ремісничі цехи Львова мали під своєю опікою костели. Костел святого Станіслава належав ткачам, костел святої Анни на Городоцькій — кравцям, костел Знайдення святого Хреста на Янівському тракті — шевцям, костел Воздвиження святого Хреста — ковалям. На сьогоднішній день залишився тільки костел св. Анни [10, s. 286].

Проте подальший історичний розвиток подій, що супроводжувався довготривалими виснажливими війнами протягом всього XVII ст., призвів до занепаду Речі Посполитої, а також сповільнив культурний розвиток Львова. Численні переходи міста з рук одних завойовників до інших, величезні викупи та солдатські виплати до кінця вичерпали багаті колись запаси.

Зміни відбувалися в суспільному ладі. З часів середньовіччя при необмеженій монаршій владі почали зростати і набувати сили духівництво, шляхта та міщанство. З часом королівська влада звелася до збереження рівноваги між цими трьома станами. Проте, вже невдовзі над всіма класами отримав перевагу шляхетський стан. Він не тільки підпорядковував собі всі інші класи, але й з часом практично знівелював королівську владу. Управління містом зосереджувалось в руках сейму, що складався виключно з представників шляхетських родів.

Шляхта і духівництво скуповували кам'яниці та землі, що з часом призвело до відмови сплати міських податків. На міських землях створювались маєтки, які не визнавали влади міста і міського судо-

чинства. У Львові такими були Синявщина, Собещина, Яблоновщина, Хоражчина, Зборовещина та ін. До цього можна додати ще всі монастирі, найбільша кількість яких у Львові виникла саме у XVII—XVIII ст. і які також відмежувалися від міської влади. У Домініканців тоді було чотири, Францисканців два, а в Кармелітів аж п'ять костелів і монастирів у Львові [1]. Окрім того, тоді до нашого міста прибули Реформатори, Августини, Капуцини, Тринітарії та інші [7]. Внаслідок цього значно втратила вплив влада міста і знизилися його доходи.

Незабаром після закладення у володіння Домініканців перейшов костел святої Марії Магдалени, окрім того їм належав лютеранський костел (1685), а черницям цього ж ордену належала церква руської семінарії (1729). Францисканці володіли, окрім свого давнього костелу під низьким замком, ще костелом святого Антонія на Личакові (1718). Кармеліти, окрім трьох костелів, мали ще один чоловічий монастир святого Мартина (1736) і один жіночий, який знаходився на місці сьогоднішньої бібліотеки Оссолінських (1677). Реформаторам належав костел святого Казимира (1667), оо. Паулінам костел — тепер церква святого Петра і Павла на Личакові (1668), оо. Августинам костел святої Анни, оо. Капуцинам сьогоднішній костел Францисканців (1707) та інші [3, с. 82—94].

Продовжується занепад міщанства. В кінці XVII — протягом XVIII ст. середній клас майже зовсім зник у Львові. На мистецтво, як і на інші сфери культурного життя Львова, міщанство не мало ніякого впливу. Тільки вищі стани — шляхта та духівництво — будують костели, палаци, зводячи культурне життя міста до гучних прийомів та урочистостей. В інших країнах становище міщанства також було важким, проте обов'язок підтримувати порядок в містах лежав на королівських урядниках. У Львові ж шляхта та духовенство, позбавивши всіх прав міщанство, поклали на нього обов'язок управління містом. Відповідно, Львів у XVIII ст. мав занедбаний вигляд. Все, що відноситься до політичного, духовного, світського, мистецького життя пов'язане зі шляхтою.

У сфері мистецтва набувають ваги нові тенденції. Стилові риси Відродження, основним принципом якого була міра у всьому, протягом XVII ст. все більше втрачають своє значення. На Львівському культурно-мистецькому ґрунті зароджується й розвивається стиль бароко з притаманними йому стильовими ознаками: в архітектурі — схильність до пишноти й перебільшення форм, в літературі — красномовність висловів (панегірики) та ін. Найбільш видатні пам'ятки певного стилю залишає кожна епоха в творах мистецтва, особливо в будівництві. Характерними зразками цього стилю у Львові є Єзуїтський (1610—1630) та Домініканський костели (1749—1764), а також Святоюрський Собор (1744—1762). Новий стиль домінує як у зовнішньому оформленні будівлі, так і в організації інтер'єру. Особливо яскраво це виражено в оздобленні костелу Бернардинів. Навіть готична кафедра костелу і її ренесансові каплиці не уникнули впливу бароко в оздобленні.

Середина XVIII ст. — це період нового розквіту мистецтва у Львові. В духовному середовищі відчувається зміна смаків в організації та оздобленні храмового простору, що стосувалось не лише стилістики, але й ідейного наповнення. Внаслідок цього проводиться модернізація храмових інтер'єрів. Варто згадати про монументальні поліхромії костелів Карла Педретті в костелі Кармелітів, Бенедикта Мазуркевича в костелі Бернардинів, розписи Франца та Себастьяна Екштейнів в костелі Єзуїтів, праці Станіслава Строїнського в костелі Кармеліток Босих та ін. Розвивається сакральна архітектура в творіннях Яна де Вітте та Бернарда Меретина. Львівська скульптура — це результат праці Оброцького, Осінського, Полейовських, Пінзеля, Фезінгерів [4].

Отже, Львів був важливим культурно-мистецьким осередком України в XVII — початку XVIII ст. Асимілюючи мистецькі тенденції Заходу, культура Львова робила значний внесок у формування й розвиток українського національного мистецтва в цілому.

1. *Верещагин В.А.* Старый Львов / В.А. Верещагин. — Петроград : Сириус, 1915. — 140, [2] с.
2. Всеобщая история искусств: в 6 т., 8 кн. / под общ. ред. Б.В. Веймарна, Е.И. Ротенберга. — М. : Искусство, 1956. — Т. 4 : Искусство 17—18 веков. — 1963. — 3000 с.
3. *Вуйцик В.С.* Бернардинський монастир у Львові / В.С. Вуйцик // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». — Львів : Місіонер, 2004. — № 14.
4. *Вуйцик В.С.* Державний історико-архітектурний заповідник у Львові / В.С. Вуйцик ; 2-е вид. — Львів : Каменяр, 1991. — 175 с.

5. *Жолтовський П.М.* Художнє життя на Україні XVI—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 180 с.
6. История искусства зарубежных стран XVII—XVIII вв. / под ред. В.И. Раздольской. — М. : Изобразительное искусство, 1988. — 512 с.
7. *Качор І.* Львів крізь віки / Ігор Качор, Любов Качор. — Львів : Центр Європи, 2004. — 240 с.
8. *Крип'якевич І.П.* Історичні проходи по Львові / І.П. Крип'якевич. — Львів : Каменяр, 1991. — 166 с.
9. *Овсійчук В.А.* Архітектурні пам'ятки Львова / В.А. Овсійчук. — Львів : Каменяр, 1969. — 172 с.
10. *Papeé F.* Historia miasta Lwowa w zarysie / Fryderyk Papeé ; wyd. 2-e. — Lwów ; Warszawa : Książnica Polska, 1924.

Yaryna Lysun

ON LVIV CULTURAL BACKGROUND OF XVII THROUGH EARLY XVIII cc. IN WESTERN EUROPEAN ARTISTIC CONTEXT

Lviv cultural life during the period of XVII and XVIII cc. had been formed under the influence of Western European creative and artistic processes that found their most distinctive expression in Baroque styling. In the article has been made a review of mentioned historical period through the prism of social events and cultural artistic processes. In review have been used factual data; analytic studies of artifacts have been performed.

Keywords: secularization, ideological and artistic problems, the plastic arts, the style system.

Ярына Лысун

КУЛЬТУРНЫЙ ФОН ЛЬВОВА XVII — НАЧАЛА XVIII вв. В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

Культурная жизнь Львова в период XVII—XVIII вв. формировалась под влиянием западноевропейских культурных и художественных процессов, которые наиболее четко проявились в стиле барокко. В статье осуществлен обзор данного исторического периода сквозь призму социальных событий и культурных процессов. В обзоре использованы фактологические данные, провелен анализ художественных произведений.

Ключевые слова: секуляризация, идейно-художественные проблемы, пластические искусства, стилистическая система.



Андрій КОМАРНИЦЬКИЙ

ПРОЦЕС ЕВОЛЮЦІЇ ТА ЗНАЧЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗУ У ФОРМУВАННІ ТИПУ РУСЬКОЇ БОГОРОДИЦІ

У статті розглядається процес формування типу Руської Богородиці у мистецтві Київської Русі-України через проблему ролі монументального образу.

Ключові слова: образ, епоха, іконографічний тип, зображення, еволюція.

Ікона не зображує божество; вона вказує на причастя людини до божественного життя. Та, поряд з тим, Богоматір, зображена на іконах в кожен час є Посередницею між Богом і людиною. І це посередництво виявляється в художніх формах протягом всього часу існування християнства. Та важливим періодом, який зумів у це посередництво привнести національний ідеал, значущий широтою пізнання Божественного, як і виразу моральних цінностей, був час, знаний як Давньокиївська доба. Тоді провідне значення відводилося монументальному образові, який в свою чергу ставав основою для творення властиво Руського типу Богородиці.

На основі аналізу еволюції монументального образу на Русі важливо простежити поступовий характер складання художніх форм та стилістичних особливостей типу Руської Богородиці як явища в мистецтві Київської Русі. Якщо християнський ідеал, втілений Богоматір'ю, своєрідно відбився у нових формах слов'яно-руської традиції, у типі Руської Богородиці, то постає питання, в чім тоді особливість богородичних зображень Давньоруської епохи? Як складався тип Руської Богородиці? Які явища культури і духовності спричинились до того, що мистецький образ, виражений у Богородичному ідеалі, став одним із важливіших осягнень християнства як на Сході, так і на Заході? Тож роз'яснення варто почати з усвідомлення, що Руський тип Богородиці демонстрував значущість стилевого напряму Київської ікони як проміжної ланки між традицією Сходу і Заходу. У синтезі цих традицій виявляється образна структура давньоруського іконопису. Тому потрібно, зокрема, внести ясність у стилістичний розвиток іконописного та монументального образу Руської Богоматері.

Суттєва риса, притаманна для мозаїк і фресок Київської Софії, це «статуарна концепція цілісного, тобто не розбитого на різночасові фази руху». Рух передавався завжди у фазі його завершення, а не на початковій стадії. Це повинно демонструвати завершеність та позачасовість стану святого образу.

Цей принцип був важливим для давньоруських зображень, визначальним критерієм яких була архітектонічність. Тому осмилення образу в першу чергу досягалося ритмічністю побудови композицій, що виявляло структуру не тільки ікон, але й храмових споруд. Тож композиційна структура храмів та ікон підпорядковувалася ритмічній побудові. Проте на спосіб втілення духовної ідеї впливали не тільки ритміка і композиційна схематичність, але й багато ін-

ших компонентів, у ряді яких — об'ємне моделювання форми, яке виходило з доцільності декоративної плями. У вагомості декоративного начала та лінійного рисунка прослідковувався характер стилістики давньоруських ікон, бо це доповнення виявляло монументальну силу образу.

В цілому роль ритміки у структурному наповненні ікони та внутрішнього ладу всіх її компонентів охоплює проблему візантійських запозичень у їх взаємодії з національними рисами. Ця важлива проблема у своїй постановці дає відповідь на феномен швидкого за інтенсивністю розвитку давньоруського мистецтва з часу хрещення.

Проблема викристалізування образу у Візантії і на Русі нероздільно пов'язувалася з комплексом складових елементів твору як психологічна характеристика, виразність композиційно-колористичних рішень у згідності з іконописними канонами. У цій синтетичності приховується глибинна сила дії давньокиївської ікони. Але на швидку появу і утворення стилю давньокиївської ікони через синтез візантійської античності і східних форм з виокремленням монументального начала вплинув бурхливий розмах розвитку держави. Монументальна складова і вагомість образів виявилася найбільш характерним проявом екзистенціалізму, який охоплював всі сторони життя. Це стало запорукою самобутності мистецтва Київської Русі, оскільки, продовжуючи високі традиції візантійської культури, внеслося нове трактування як в іконописну форму, так і в стилістику, тоді як пластика форм сприяла оновленню духовного образу через національний вираз. Тут показовою є еволюція типу Оранти, який був запозичений з Візантії і втілений у Софійській Оранті, що стала одним з перших і важливіших образів саме Руської Богоматері. Отже, формування стилістики давньоруської ікони йшло в парі з поглибленням національного виразу. І в цьому поєднанні — особливість давньоруського Богородичного типажу. Це видно на манері написання Великої Панагії, в ритмічній структурі якої дуже виразно проглядається архітектоніка головних київських святинь.

Загальному поширенню і розвитку на Русі Богородичного образу сприяло і те, що «її зображення виокремлювало спорідненість рис із зображенням Христа, а отже неперехідне значення її зображення поряд із зображенням Спасителя, бо «неописане» Слово Само благоволило описати Себе через вочеловічення і воплочення від Пресвятої Діви» [4, с. 31]. Статика давньоруських богородичних ікон була наповнена внутрішньою динамікою, наприклад, у втіленні материнської опіки. Ця турбота осмислювалась через вираз духовної енергії. Вона присутня у плавному схилі голови Марії, направленого (на глядача, або у власну глибину серця) погляду її очей і виражена мовою жестів рук Марії. Жести Спасителя, характерні виявом обіймів Його рук, вносили важливий акцент у діалог Матері і Сина. Цей вираз духовного поривання обґрунтовано сприяв ускладненню композиційної схеми ікони, з домінантою на постаті Марії. Масивність постатей не тільки досягалася динамікою звернення Спасителя до Матері, але й всім своїм образно-пластичним рішенням, побудованим на контрастах формальних і психологічних в межах структурної єдності всіх елементів ікони. Тому іконографічний тип постав втіленням вічності й вартісності духовного ідеалу. Від того залежала максимальна гармонія між ідеєю образу та формальним вирішенням. Бо монументальною вагомістю зображень посилювалась значущість духовного ідеалу, який подібним чином був втілений у літературі, мініатюрах, літописі. Така характерна особливість давньокиївських ікон, і серед них — богородиць досягається від узагальненої художньої форми до духовної ідеї, не зловживаючи, однак при цьому, оплощиненням і надмірним декоративізмом — особливостями провінційних шкіл.

Проблема стилевої неповторності руської ікони вбачається у поєднанні узагальнених кольорових мас і об'єму як засобу виразності монументальної форми. Очевидно, що це було зумовлено залежністю іконописного зображення, співвіднесеного з настінними образами. Бо тенденція до монументалізації стимулювалася величчю фресок та мозаїк як провідного жанру образотворчого мистецтва [1, с. 186]. Враховуючи, що вся культура Русі проникнута духом монументалізму, тому не випадково, що художні особливості руських Богородиць розвинуться, щоб надалі лягти в основу українського мистецтва XIII—XV ст. Подібно як ідея «Слова о Законі і Благодаті» з головною темою твору — визначення місця Русі серед народів світу, звеличення її сили, краси і слави [8, с. 19]. Ця ідея присутня і в особливостях

руських зображень Богородиці на образному рівні, що утверджуватиме за нелегких історичних реалій віру у неперехідний характер місії українського народу та перспектив його оновленого ідеалу.

У розвитку типу Руської Богородиці очевидним є вплив первісних зразків, якими були привозні ікони Заступниці.

Важливе свідчення наявності ранніх ікон Божої Матері на Русі збережене у мініатюрі Радзивілівського літопису кін. XV ст. В ньому вміщено ілюстрацію тексту заключення князем Ігорем перемир'я з Візантією у 945 р., де християни клянуться перед іконою Агіосортисси, яка розміщена у невеликій київській капеллі. Скоріше ця мініатюра відображає якийсь шанований, або чудотворний образ давньоруської столиці. В.Г. Пуцко припускає, що іконографічний тип ікони Богоматері Десятинної виявляв тип Агіосортисси і своїм походженням був пов'язаний з Константинополем [13, с. 65]. Вірогідно, що перші зразки богородичних ікон, які, поряд з візантійськими, впливали на розвиток образу Руської Мадонни, були привезені з Корсуня. Це підтверджує свідчення диякона Салтикова, за яким Устюзьке Благовіщення було привезене з Корсуня не пізніше XI ст. [9, с. 64].

Образ Руської Богородиці на першому етапі демонстрував просвітленість характеру, що входило в єдине ціле з піднесеною величавістю Руського мистецтва в XI ст. Причому ця тенденція стосувалася не тільки загального процесу складання всіх елементів твору як композиція, ритміка, пропорції, але й специфіки образного ідеалу. В. Овсійчук, аналізуючи ікону Богоматір Велику Панагію, зазначив наявність в образі Богородиці проблеми відходу від візантійського канону на користь складання типу Руської Богородиці [9, с. 55], з чого можна зробити висновок, що вже в іконі Великої Панагії тип Руської Мадонни досягає зрілості форм і конкретної визначеності ідеалу.

У подальшому тип Руської Богоматері зазнає стилевих і психологічних змін. Очевидно, під дією Вишгородської Богородиці при збереженні монументальної величавості в образ Діви Марії проникає інше психологічне навантаження — спокійна врівноваженість поступається трагічній самозаглибленості, яка накладає відблиск на стилістику Богородичних зображень. Проте це явище відображало тенденцію, характерну в цілому для розвитку руського мистецтва.

«В XI—XIII ст. у візантійському мистецтві виробився своєрідний класичний стиль з домінуванням античних пропорцій, та наданням рухам постатей ритмічного звучання. Все підлягає законам форми, що викликала деяку схематизацію і абстрактну стилізовану лінію, поряд з одухотвореністю облич». Велику роль почала відігравати барва, фігури подані на плоскому позачасовому тлі, поряд з гармонійним зіставленням насичених кольорів» [3, с. 10]. Присутність цих якостей визначило напрям мистецького розвитку Київської школи. Проте ці якості на київському ґрунті набули поглиблення. Колір став дзвінкіший, проникливіше виявлялась ідея світла. С. Гординський, один з перших українських дослідників, так визначив своєрідність давньоруського мистецтва: «...В Києві це мистецтво впродовж 11—12 ст. перейшло своєрідну еволюцію, злокалізувалося і частинно позбулося свого грецького характеру...» [3, с. 9].

Поряд з безпосередніми і тісними контактами з Візантією Київська Русь нав'язувала контакти з південно-балканським країнами і з країнами Західної Європи, спромігшись синтезувати їх, адаптувавши у своєму середовищі.

Різноманітність зв'язків із Заходом доповнювало вплив візантійської традиції, внісши якості, які відображають форми романсько-готичного спрямування. Прикладом зворотності впливів Русі на Захід є виявлення в Італії на межі XIII—XIV ст. ікони зі зображенням Бориса і Гліба.

У свою чергу зв'язок з італійськими впливами, хоч і у візантійській інтерпретації, демонструє поява рідкісного мотиву ікони Дмитра Солунського на троні. Адже мотив цього зображення, відомий у Візантії, та відбився у рельєфних образах св. Георгія і Дмитра з фасаду св. Марка (Венеція).

Приклади західних, готичних запозичень були не тільки в іконописі, але і в архітектурі з присутністю рельєфного оздоблення. Одним з таких є фасад П'ятницької церкви в Чернігові (кін. XII — поч. XIII ст.). Зокрема, такі деталі як перспективні портали, гостроверхі завершення декорованих нішкіотів, пучки тонких колонок — все виявляє наближеність до готики. Цей храм є цікавим свідченням гармонійного поєднання «статики візантійських хра-

мів з екстатичним пориванням догори готичних храмів». Те саме бачимо на прикладі руських Богородичних зображень, поява яких ставала наслідком синтезу західного і східного напряму. Результат виявлявся не у прояві синтетичних утворень, а в цілісному поєднанні якостей різних мистецьких явищ.

Опрацювання європейських впливів і мистецьких запозичень виявилося особливо актуальним в XIII ст. на території Галицько-Волинського князівства. Прикладом є Холм, де у серед. XIII ст. з'явилась навіть інкрустація, скульптура і вітражі («римські скельця») — це видно на основі літописного опису храму І. Золотоустого. Ці впливи, очевидно, внесли нові якості, навантажуючи іконографію Божої Матері новими ідеями. Це бачимо на прикладі появи образу Богородиці на троні, який набув значення одного з центральних образів, зокрема в італійському треченто. Відомо, що в тогочасних західноєвропейських храмах в темплонах головних репрезентативних порталів розміщувалася скульптурна композиція із зображенням Богородиці з Немовлям на троні. Тому В. Жишкович припускає, що принаймні над головним порталом Успенської Церкви Галича могла знаходитися подібна рельєфна композиція, присвячена Марії, за аналогією до перспективного порталу «Золоті ворота» собору Марії у Фрайбурзі (біля 1230 рр.). Отож тема Богородиці на троні, глибоко представлена Тронною Толгською у мистецтві Галичини та Волині і виявила цілий спектр взаємозв'язків з Європейським Заходом.

Характерною за широкою географією охоплення є роль романських впливів у художній культурі Києва перед монгольським вторгненням. Про це свідчить наявність Псалтиря Егберта з Археологічного музею в Чівідале, де між 1078 і 1087 рр. були вплетені додаткові сторінки з текстом і мініатюрами, коли рукопис належав дружині Київського князя Ізяслава Гертруді. В. Лазарєв. виконання мініатюр відносить до Володимира Волинського, де якийсь час княжив Ізяслав [5, с. 110].

Впливи Заходу вносили не тільки характерні елементи в стилістику Богородичного образу, іконографію, але й у важливі догматичні поняття. Це поглиблене сприйняття віри в окремішнє прославлення Матері Божої, що вона з тілом взята до неба, проголошене догмою католицької віри папою Пієм XII. На Русі-Україні воно зберігалося від XII ст. і впродовж наступних століть було перелито в пісні Акафісника Української Православної Церкви, виданого в Печерській Лаврі, перший раз у 1606 р., а вдруге — у 1625 р. Також про цю особливість розвитку Богородичної догматики свідчить один документ з того часу, опублікований російськими мовознавцями Срезневським і Поповим [11, с. 735].

Важливими для подальшого формування стилістики богородичних ікон на Русі і в Галицько-Волинському князівстві у період кризи, викликаної наступом монголо-татар, були південно-балканські впливи.

Свідченням тісних контактів з Болгарією у період ще формування Києво-Руської держави було те, що договір кн. Олега з греками був укладений болгарською мовою. Крім того, класична церковнослов'янська мова, яка на Русі була літературною, теж походила з Болгарії, де була створена слов'янським просвітителем св. Кирилом.

Хоча відсутність збережених творів болгарського мистецтва епохи правління царя Симеона, так званого першого болгарського царства, не дає можливості глибше пов'язати, наприклад, стилістику Десятинної Церкви (хоча б на одному збереженому фрагменті) з болгарськими запозиченнями. Те саме можна сказати про роль уцілілих решток орнаментів зі стін Десятинного храму. Все ж можна сміливо констатувати вагомість болгарських впливів, які набули вираження у художній та іконографічній структурі Кирилівського храму у XII ст. Ще чіткіше цей зв'язок простежується вже на Україні з поч. XV ст., під час другого південно-балканського впливу. Вплив болгаро-балканських художніх шкіл також відзначений в українському різьбярстві великокняжих часів. Про це говорить «зміст пари рельєфів Михайлівського монастиря, який приводить до джерел знову ж таки болгарських» [2, с. 280—281].

«Орнаментальна композиція саркофага, знайденого коло Десятинної церкви, яку датують кінцем X — першою половиною XI ст., виявляє подібність свого орнаменту до орнаментальних скульптур охридського собору. Зокрема вона є найближчою до орнаментальної композиції одного з пілястрів іконостасу Софійського собору в Охриді XI ст. В цих пілястрах — певне й красномовне свідчення залежності київських різьбярів від охридських» [2, с. 267].

У розвитку Богородичної тематики є ряд спільних ознак між Києвом і Охридом. Найбільш вираз-

не домінування Богородичної ідеї з акцентом на вівтарних зображеннях наявне у храмах Софії Київської і Софії Охридської. В центрі системи розписів обох церков постає образ Богородиці. Вагомість і масивність, якими наділений цей образ Діви Марії на вівтарних апсидах обох храмів, свідчить не лише про значення Марії Діви як осередку храмового оздоблення, але й про те місце, яке їй належало у світоглядній системі Русі і Македонії.

Київська Русь у розвитку Богородичної образності багато чим завдячувала також Афону. Не випадково у тексті Києво-Печерського Патерика вміщено звістку, що Печерський монастир наділений «благословенням» Святої Гори. Активність зв'язків з Афоном засвідчена появою в кінці X ст. руського монастиря Ксілургу, організованого вихідцями з Києва і Чернігова. «Поряд з Афоном активними були також контакти з Салоніками. Київський Вишгород, підкреслюючи своє тяготіння до цього центру Македонії, намагався йменувати себе «вторый Селунь» [19, с. 109].

Така наявність різносторонніх контактів не лише визначає суттєву незалежність Русі від візантійського диктату, але й є свідченням взаємопроникнень. Широкий ареал київських впливів, які охоплювали не тільки весь простір, обмежений руськими князівствами, але й доходили до південних Балкан і країн Східної Європи.

За образним характером іконного зображення на рівні засобів силуетної виразності через мислення великою формою, вміння масштабно, засобами архітектоніки виразити високу духовну ідею — за цими ознаками богородичні ікони київського письма виявляють окрему природу художнього мислення у XII—XIII ст. Ця стилева окремішність руських ікон Богородичного типу базується на масштабній значеннєвості образів, на доповненні архітектонічних принципів зображення з м'яким світінням внутрішнього світла, яке одухотворює загальну виразність концепції твору. Масштабна значеннєвість Богородичного образу виявилась на рівні осмислення основних якостей художнього твору. Мало того, вона стала одним із найважливіших виразників сутності образу Богоматері.

Власне, Богородичний тип формувався на протиставленні психологічних якостей, від лірично-піднесеного до геройсько-монументального. Ці якості, потрактовані, як правило, величаво, з драматизмом. Проте це поєднування не впливає на вираз внутрішньої рівноваги образу, яка лишається незмінною, що простежується не тільки в іконах XI ст., але й у виразі материнської драми Білозерівської ікони XII ст. Тобто статика композиції не виключає драматизму напруги внутрішніх почуттів, що стало важливим завданням і досягненням традиції на Русі у XII ст. Зрештою, хвилююча ідея материнського співстраждання, яка у спокійній врівноваженості Богородичних ікон сягає справді космічної величі, якою наділені в євангеліях особи Христа та Богородиці, виразно простежується в останніх митях жертовного шляху Спасителя на хресті. Адже у непорушності стояння Марії під хрестом, на якому вмирав Її Син, — глибина мовчазного співстраждання і співтерпіння, ціною якого є спасіння людства. У цьому немає нічого спільного з екзальтованістю чи хвилевими проявами емоційних почуттів — ніщо не заважало єднанню Матері та Сина у Його стражданні.

Коло сприйняття Богородичного ідеалу ґрунтувалося на аналізі Її особи з відображенням божественних якостей. Марія як Матір Спасителя у своєму образі повинна втілити повноту євангельського вчення, стаючи виразником таємничих одкровень Бога. Крізь призму молитовного і тілесного єднання з Словом Божим осмислювались Її якості як особи, наділеної земною природою. Тому в проявах земного начала Марії тогочасній людині були близькі емоційні засади Її материнського начала як радість, милування поряд з шляхетною гідністю і теплотою. Але в обіймах Богородиці і Дитяти, що перегукувалися з обіймами у сцені Зняття з Хреста та Оплакування, проглядався драматичний відголос кривавих міжусобиць і болісних страждань від половецьких набігів. Проте без лишнього драматизму і екзальтації. Драма божественних осіб фіксувалась з епічною широтою.

Цю ідею тісних взаємин розкриває композиційне єднання Матері і Сина шляхом доповнення двох напівпостатей, творячи одне ціле. Для цього використані засоби лаконізму, пластичного моделювання в драперіях золотим асистом засади максимального звучання і наповнення постатей. Любов Дитятка Христа, що сидить на руках Богоматері до людства, уособленого в Марії, глибоко окреслювалась через масштабність зображуваного. Ця масш-

табність як ознака монументалізму приховується у специфіці відношення постатей відносно тла і формату дошки, зокрема і величини самої ікони відповідно до храмового середовища. Відомо, що у ранніх київських іконах практикувалося максимальне укрупнення зображення, яке сприйматиметься акцентом в храмовому середовищі за своїми пропорціями і розміром.

Так велетенські, майже двометрові постаті Архангела і Марії Діви з Устюзького Благовіщення XI ст. займатимуть всю площу ікони. Фрагмент Ветхого Деньми з серафимами був домальований пізніше. Те саме стосується ікони св. Миколай та Дмитрій Солунський XII ст. Максимальне укрупнення центральних зображень, що не знаходить аналогій у традиції сусідніх країн, покликане було виявити значення зображуваної святої особи.

Контраст основних ліній давньоруських ікон виявляє чітку схему, яка перекликається структурою з ритмікою храмів. Проте активне використання орнаменту виявляє вплив Сходу. Площинність постатей не є обмежено-самодостатньою — в своїй глибині тамує передачу реальної пластики і вагомості зображуваного. Тому зв'язок цілості художнього виразу і духовного ідеалу є визначним для суті твору, а отже переконливим є вигляд єднання Матері і Дитяти у відображенні вищого смислу Божественного і людського буття.

Безперечно, тип Руської Мадонни набув оновлення у XII ст. На наш погляд, це явище в руській іконі було зумовлене рядом причин, особливе місце серед яких зайняла поява Вишгородської Єлеуси. Що тема Єлеуси була не випадковою для руського середовища, свідчило значення цього типу з наголосом на емоційному характері особистісних взаємин Матері і Сина як нового етапу в еволюції іконографії Богоматері.

Тип Єлеуси, який сформувався в кінці XI—XII ст., є прообразом хресної жертви Спасителя як вищий вираз любові Бога до людей. Одночасно обійми Божої Матері означають містичний союз Церкви з її Владикою — Христом. Таким чином, ікона Єлеуси відображає складну богословську систему, яка знайшла свій прояв у тематиці материнства. І це загальнолюдське значення Материнства Марії глибоко відображене у словах з постанови другого Нікейського собору 787 р.: Слово Отця, яке не піддається означенню, появило себе означеним, прийнявши Твоє тіло, о Матір Божа і, відтворивши образ (Божий), заплямований (первородним гріхом) у його первісному стані, наповнивши Його Божественною красотою [12, с. 85].

У словах Діонісія Ареопагіта емоційно описані враження від відвідин і наочного споглядання Богоматері, які виявляють також відношення до образу Вишгородської Матері Божої:

«Визнаю перед Богом, коли я... був приведений перед лице Пресвятої Діви, я пережив невимовні почуття. Переді мною немовби зблиснуло якесь Божественне сяйво. Воно осінило мій дух, я відчув благоухання невимовних ароматів і був сповнений такого захоплення, що ані тіло моє немічне, ані дух не могли перенести цих ознак і початків вічного блаженства і небесної слави» [12, с. 104]. Таким чином, тема Богоматеринства Марії нероздільно пов'язувалася з темою вічного блаженства.

Окрім того, ці слова, сказані Діонісієм, очевидно були поширені в час, коли сформовується іконографія Богородиці-Єлеуси, і сприяли підсиленню уваги до психологізму у зображеннях Богоматері як Вишгородська, Кікська, а згодом і Білозерівська, та ряду інших образів, у яких було досягнено глибини шляхом передачі емоційних переживань Богоматері, та її внутрішнього стану. Ця глибина виявлялась як на особистісному рівні через передачу спектру почуттів у взаєминах з Сином, так і на загальному з розкриттям євангельської ідеї обожнення людини.

На основі досліджень вчених Д.С. Ліхачова, С. Бабич, І. Зерву Тоньяцці досить вірогідним є те, що ікона Богоматері Вишгородської могла бути копією однієї з особливо шанованих ікон Влахернського святилища. Тобто своєю появою ікона виявляла відношення до Влахенського культу: на трьох Візантійських пам'ятках з образом Богоматері в типі «Умиління» зустрічається епітет Влахернітісса — на опублікованому Н.П. Ліхачовим молівдовулі бл. 1100 р. з Державного Ермітажу і на двох іконах того ж періоду з монастиря св. Катерини на Сінаї (зі зображенням п'яти відомих шанованих Константинопольських образів Богоматері), а також з Бачкового мостиря, і, врешті, Київська ікона «Богоматері Умиління» поч. XIII ст. з ГРТМ, що її походження, за переданням, пов'язують з Влахернським храмом в Константинополі [12, с. 127—128].

Ікона Вишгородської Богоматері створена у тому ж художньо-мистецькому середовищі Константинополя, що й мозаїчний Деісіс з собору св. Софії Константинопольської. Не виключено, що ікона могла бути створена майже в один час з мозаїчним Деісісом.

Вишгородська Богоматір привезена з Константинополя в дарунок київському князю Мстиславу митрополитом-греком Михайлом, який прибув на Русь близько 1130 р., і від самого початку своєї появи на Русі ікона займала виняткове місце як Палладіум Руської державності і Церкви.

Первісний розмір ікони 78 х 54,6 см. Згодом збільшений до 103,6 х 68,5 см, вірогідно, Андрієм Рубльовим, якому могла бути довірена місія поновлення ікони, яка постраждала від ворожих нападів. Від безпосереднього творіння візантійського майстра до нашого часу дійшли лики Богоматері і Богодитяти, а також більша частина Його лівої руки і частина правої, закритої одягом. Над головою Богоматері з обидвох боків від неї у верхній частині ікони уціліли фрагменти золотого тла з залишками яскравого напису кіновар'ю МР У. Дитя Христос, обхопивши шию Матері лівою рукою, пригорнувся своєю лівою щокою до її правої щоки і наблизив Свої вуста до її вуст, Свою праву руку простягнув, щоб обійняти і поцілувати Матір. Риси обидвох ликів виявляють форми, канонізовані візантійською іконографією, у яких поряд з яскраво вираженими елліністичними традиціями поєднались «...вплив Сходу і... зацікавленість живою натурою», які були властиві візантійському живопису тої пори. Анісімов зауважив деяку спорідненість лику Христа, що вирізняється своєю узагальненістю серед таких подібних пам'яток в мініатюрі, як «Христос у Стрітенні», а також подібність до Дитячих зображень мозаїки в Дафні «Вхід у Єрусалим», «Душі праведних на Лоні Аврамовому», в мозаїці Торчелло «Страшний Суд». Попри свою наближеність до згаданих пам'яток лики Вишгородської ікони «проникнені гострим індивідуальним психологізмом, що є ніби портрети окремих реальних осіб». Це надало підстави для поширення передання про авторство цієї ікони апостола Луки.

За стилістикою художньої виразності Н. Козак зіставляє ікону Вишгородської Богоматері з двома іншими константинопольськими образами, що зберігаються в монастирі св. Катерини на Сінаї, зокрема з Богородицею з пророками XII ст. «Образність цих ікон позначена спільною тенденцією підсилення емоційної виразності на глибокому психологічному підґрунті, поєднаних з ілюзіоністичною манерою моделювання облич» [4, с. 148].

Богоматір подана в мафорії коричнево-вишневого відтінку, на якому проглядається світло-червоного кольору хітон Дитяти. Облямівки рукавця і мафорію Марії покриті золотим асистом. Вміщено дві золоті зорі — символ її дівицтва. Лики прочитуються світлим і наближуються за тоном до охристого хітону Спаса, що виявляє єдність тонів, в якій багатство ікони є у виразі лаконізму, вираженого у силуеті двох осіб. Акцентом ікони є темно-глибокі очі Богоматері, які виявляють глибину задуми. Така ясність моделювання лику зустрінеться лише в Константинопольському мозаїчному Деісісі. Силует Марії плавний, дбайливо огортає динамічну у своєму пориві постать Дитяти. Це вносить необхідний контраст. Він досягається засобом форми і виявляє психологічне навантаження образу. Наявність синтезу богословського образу і стилістичного начала ставить цю ікону у ряд досягнень епохи. З осмисленням духовної природи образу та розвитком святоотцівської думки формувалося відповідне середовище. Зрештою, ідеї цього середовища матеріалізувалися в цій іконі. Вона є виразником цих ідей, як виразу прозріння у Божественне. Так, за висловом української дослідниці Соломії Тимо, силует Богородиці на Вишгородській іконі нагадує профіль вагітної жінки. Отже ідея образу в тому, що Божа Мати завагітніла Словом.

Задля оправдання матерії і доцільності її існування сталося вочеловічення Бога, який вибрав матерію як висхідну речовину для Свого народження. Тому першим кроком до обожествлення матерії стала поява та народження Діви Марії та її мовчазне «нехай так буде» — сприйняття ідеї відкуплення людства у Христі всім своїм життям. На Вишгородській іконі лики Матері і Сина наділені такою мірою духовного начала, що є промовистим свідченням вірогідності обожнення матерії, яке відкривається через засоби малярства: пігменти і фарби. Але за допомогою цих земних засобів ідея обожнення досягла найвищої межі людського розуміння, де вже невідомо, де закінчується людське і де починається Божествен-

не. Проте Божественне на цій іконі постає як правдива реальність.

Тут є звернення до Пресвятої Діви як Богородиці у справжньому та правдивому значенні: Бо як Той, Хто від неї народився, є правдивим Богом. Так і та є правдива Богородиця, яка народила правдивого Бога, який з неї взяв тіло… Тому звемо Святу Марію Богородицею. Це окреслення обіймає цілу таємницю Божого діла спасіння. Тут таємниця втілення Господа Від Марії звершилось як і рівно ж сприйняття творіння у Тілі Христовім через жертву на хресті і Воскресіння. І не випадково, що пізніше за часом вчення Католицької Церкви, говорячи про Непорочне Зачаття Марії і її Небовзяття, демонструє реальність виявів Божих планів щодо обожествлення матерії. Це виявляє традиція східнохристиянських зображень — ікон. Адже сама поява Діви, здатної вмістити Невмістимого, стала оправданням іконописного образу і закликом до внесення певного розуміння в людський образ з акцентом на виявленні «реальності» божественного. І, зрештою, «документальність» цих образів стверджувалась можливим авторством св. Луки, або ж як дане згори зображення Богоматері в небесній славі, згідно із традицією нерукотворних зображень, поява яких викликана благословенням Божої Матері. Таким чином визнавався третій рід образів як Божого одкровення внаслідок освячення людини, що творить Святий Образ.

Вплив Вишгородської Богоматері очевидно відобразився у давньоруському апокрифічному «Сказанні про написання ікони Богоматері — Одигітрії» у поетичній характеристиці образу Діви Марії: «Благодатное же оно й святое лице мало окружно, й чело светолепно, продолгующ нос, добро гласне налево лежаще, й очи зело добре черни й благокрасне зеници, тако же и брови. Устие же Всенепорочные червленою красотою побагрешие, й перетин благоприятных рук тонкостию истончене во умеренной долгости и благосиятельные главные власы руси украшены. Риза же темно-багряна»[10, с. 53—55, 157]. Поява Вишгородської ікони, Богородиці Єлеуси на Україні з її реалістично-ілюзіоністичним моделюванням та глибоким психологізмом, адже у зверненні Вишгородської Богоматері до безмежного світу тих, хто молиться, до земної церкви, печаль Богородиці набирає вселенського змісту, безумовно впливала на подальший розвиток мистецтва на Русі і, зокрема, на створення таких образів, як Спас Золоте Волосся та св. Миколай (XII ст.).

Подібне ускладнення психологізму, як і багатство емоційних відтінків, інколи майже неоднорідних, яке спостерігається у згаданих творах, так і залишиться недосяжним для наступних століть в українському мистецтві.

Проте ці якості надали нове спрямування мистецтву та характер духовної культури України-Русі, спонукаючи до глибшого осмислення і засвоєння релігійного образу до тої міри, що протягом наступних століть в Україні образ Діви Марії залишався джерелом високих проявів української культури, духовності та суспільних устремлінь. Отже, мова йде про історизм образу, який ставав життєписом народу за аналогією до давніх літописань.

Протягом чверті століття ікона знаходилась у Борисо-Глібському храмі на околиці Києва у Вишгороді. Поряд з храмом була князівська резиденція. Примітно, що знаменита ікона знаходилася в храмі, який був осередком Борисо-Глібського культу, адже вміщував мощі свв. князів.

Цей проміжок часу був достатнім для того, щоб вплив ікони розтягнувся на довгі століття і мав формуючо-образний та поглиблено-психологічний характер — тема Єлеуси (Умиління) на Русі-Україні сприйнялась як тема національна. Сутність цього впливу добре підмітив М. Алпатов: «Якщо у найдавніших іконах на Русі, зокрема у зображеннях золотоволосих ангелів більшою мірою виявилася антична доблесть та язичницька краса, то у XII ст., з появою Вишгородської Богоматері, в ікону проникає зовсім інший вираз — це ідеал святості, виражений у стриманому погляді, сповненому «великої внутрішньої напруги і строгості».

Серед подібних двосторонніх ікон найбільш багаточисленними є ікони з зображенням Божої Матері на лицевому боці і хреста, Розп'яття, Царя Слави або ж престолу із знаряддям страстей на звороті. Подібне зображення етимасії, вміщене на звороті ікони, повинно було наголосити на страсному характері зображення.

Лик Вишгородської Богоматері сповнений виразом глибокої печалі і страждання, що визнавалось дослідниками як одна з головних характеристик, які визначають загальну сутність і зміст об-

разу, і відповідав його сприйняттю, характерному для тогочасної літератури на Русі, як і в цілому для трагічної епохи з настанням міжусобиць в Руській державі. Скорботний погляд Богоматері наділений передбаченням майбутніх хресних страждань Сина, які представлені на звороті ікони. Таким чином, обидва сюжети виявляються об'єднаними єдиною догматичною програмою, що надало можливість відомій дослідниці богородичних тем Н. Татіч-Джурич назвати цю ікону першою з відомих зображень страсної Богоматері.

Виразом страсної ідеї є також зображення темним, майже чорного тону клаусу Христа з введенням золотистого асисту. Наявність темного клаусу безпосередньо вказує на страсний шлях Христа-Дитяти. І такий спосіб відображення символічним засобом передбачення страстей є поодиноким.

Ймовірно, що з появою Вишгородської Божої Матері на Русі було започатковано цілий ряд богородичних зображень в типі Єлеуси, тісно пов'язаних з темою страстей. Однією з них можна вважати ікону Богоматері, вперше згадану В.А. Овсійчуком рідкісну Богоматір Єлеусу у синьому мафорії — дзеркального відображення Вишгородської Богоматері [9, с. 99].

Тема страстей в контексті богородичних сюжетів набула актуальності і засобів виразності на Русі саме у період XII—XIII ст., тоді як і надалі їй надавалося значно менше уваги.

Висока одухотвореність Богородиці і Дитяти на Вишгородській іконі знайшла глибокий відгук на Русі, внісши нові ідеї, які зіставляються за значенням з богословським впливом Патристики і Отців Каппадокійців. Саме ці нові ідеї позначилися на втіленні духовного начала у творах мистецтва, визначивши нові критерії розвитку образу. Адже звернення до цілісної духовної ідеї визначило хід розвитку руської естетичної думки у напрямі, який диктували, з одного боку, суспільно-політичні реалії розвитку країни, а з іншого — художньо-образна дія твору, заторкуючи важливіші мистецькі сфери і духовні потреби, визначаючи цим рівень розвитку іконографії. Адже на Русі ширилися численні зображення іконографії Богоматері Єлеуси, більшість з яких творилося під впливом Вишгородської Богоматері. Це Богородиця Умиління з Успенського собору «Московського Кремля», Богоматір Білозерська, втрачена ікона Ігорівської Богоматері, Толгської Богородиці ГАГ, а також такі відомі ікони як Богоматір Федорівська та Божа Матір Страстна з Кашину в російському мистецтві.

На прикладі дрібної металопластики можна побачити, що мотив Єлеуси-Замилування пізніше зосередився більшою мірою у північних регіонах, на Перемишльщині, Волині, Київщині, де, без сумніву, були копії Вишгородської ікони.

Зрештою, з появою ікони Вишгородської Богоматері, у якій, за висновком Грабара, «сюжет материнства був відображений просто і лаконічно», у трактуванні ролі та значення Божої Матері як особи, яка здійснює заступництво над усім народом, спостерігається зацікавленість до намагання глибокого розкриття діалогу між Матір'ю і Сином на Русі. Тому, за визначенням Н. Кондакова, «...відтоді живопис зайнятий не стільки прославленням Цариці Небесної, але також Її внутрішнім світом, Її материнськими радостями, Її скорботними передчуттями, зосередженими на всіх етапах і у всіх проявах материнської любові». І тому найбільш характерна особливість Вишгородської Богоматері — печаль за долею людства безперечно віднайде свій відгук у наступних століттях в Україні, де тип Руської Мадонни еволюціонуватиме як формально, так і образно, з дотриманням національної основи і змісту.

Висновки. Аналізуючи складання типу Руської Богородиці на основі збережених ікон київської традиції, можна зробити висновок, що маємо справу з оригінальним явищем давньоруського мисецтва. Адже з-посеред напрямів візантінізованої традиції, давньоруські богородичні ікони стилістично об'єднуються в єдину групу, становлячи за рядом характерних прикмет і особливостей цілісне явище, яке поєднує комплекс фізіономічних, стилістичних та іконографічних прикмет. І це явище є свідченням нового розуміння Богородичного образу.

1. *Абрамович С*. Церковне мистецтво: навчальний посібник для студентів ВНЗ / С. Абрамович. — К. : Кондор, 2005. — 205 с.
2. *Антонович Д*. Українська культура / Д. Антонович — К. : Либідь, 1993. — 473 с.
3. *Гординський С*. Українська ікона XII—XII / С. Гординський. — Філядельфія : Провидіння. — 18 с.
4. *Козак Н*. Образ людини в мистецтві Київської Русі / Н. Козак // Дисертація кандидата мистецтвознавства. — Львів : ЛАМ, 2000. — 190 с.

5. *Лазарев В.Н.* Византийская живопись / В.Н. Лазарев. — М. : Искусство, 1971. — 395 с.
6. *Лазарев В.Н.* История Византийской живописи / В.Н. Лазарев. — М. : Искусство, 1986. — 295 с., ил.
7. *Лепахін В.* Ікона та іконічність / В. Лепахін. — Львів : Свічадо, 2001. — 275 с.
8. *Логвин Г.Н.* По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки / Г.Н. Логвин. — К. : Мистецтво, 1968 — 463 [8] с., іл.
9. *Овсійчук В.А.* Українське малярство X—XVIII ст. Проблеми кольору / В.А. Овсійчук. — Львів, 1996. — 470 с., іл.
10. Письма митр. Киевского Варлаама Ясинского к Петру I о переяславском епископстве // Киевская старина. — 1904. — № 5. — С. 53, 55 ; 157 с.
11. *Чубатий М.* Історія Християнства на Русі-Україні / М. Чубатий. — Т. 1 (до р. 1353). — Рим ; Нью-Йорк, 1965. — 767 с.
12. *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI—XIII в. / О.Е. Этингоф — М. : Прогресс-Традиция, 2000. — 223 с.
13. *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI — первой пол. XIII в. в России / О.Е. Этингоф // РАН. Институт востоковедения. — М. : Индрик, 2005. — 766 с., 89 ил.

Andrii Komarnytsky

ON EVOLVING AND SIGNIFICANCE OF MONUMENTAL IMAGE AT FORMATION OF HOLY VIRGIN — RUS' TYPE

In the article have been considered some formative processes in creation of Holy Virgin — Rus' type in the Kyivan Rus' — Ukrainian art through contextual meaning of a monumental image.

Keywords: image, epoch, iconographic type, reflection, evolution.

Андрей Комарницкий

ПРОЦЕСС ЭВОЛЮЦИИ И ЗНАЧЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗА ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ТИПА РУСЬКОЙ БОГОРОДИЦЫ

В статье рассматривается процесс формирования типа Руськой Богородицы в искусстве Киевской Руси-Украины сквозь призму значения монументального образа.

Ключевые слова: образ, эпоха, иконографический тип, изображение, эволюция.



Іванна М'ЯКОТА

ІСТОРИЗМ ТА ЕКЛЕКТИКА В ЕСТЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ ЦАРСЬКИХ ВРАТ ВОЛИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

В статті розглядається історизм та еклектика в естетичній системі царських врат Воскресенського собору в Рівному, Успенського собору у Володимирі-Волинському, Богоявленського собору в Острозі, Свято-Троїцької церкви Межиріцького монастиря, Троїцької церкви Свято-Миколаївського Городоцького монастиря, Михайлівської церкви в Гощі та церкви Петра і Павла в Михнівці на Волині. Період, охоплений обстеженням — друга пол. ХІХ — перша третина ХХ ст.

Ключові слова: історизм, еклектика, стилістика, естетична система, интер'єр, іконостас, царські врата, Волинь, Україна.

Український православний іконостас пройшов довгий і складний шлях розвитку. Відмінності в структурі, архітектоніці, багатство стилів іконостасного різьблення та іконопису — це вагома підстава для мистецтвознавчого дослідження. Але серед декоративної різьби іконостаса центральне місце все ж займають царські врата. Вони творять самостійну цілість, адже саме на них була спрямована основна увага та зосереджені творчі зусилля різьбярів.

Історична Волинь — одна з тих перших українських земель, поряд із Галичиною, де почало активно впроваджуватись християнство. Напевне саме тому православна духовна спадщина Волині — одна з найбагатших в Україні.

З прийняттям християнства, а згодом і будівництвом православних церков поступово виник іконостас. Знайшло своє вираження в іконостасі й те, про що розповідає літургія. Це вираження є не тільки богословським, але й естетично всеохоплюючим, безмежним. На розвиток декоративного оздоблення царських врат у першу чергу впливали ті умови, що склалися протягом століть на теренах православної Волині. Вороги нещадно нищили віру нашого народу, закривали церкви, а відтак і знищували іконостаси. Вижити багатим, золоченим, мистецьки цінним іконостасам вдавалось складно, тому і маємо неповну картину тогочасного іконописного та сницарського мистецтва Волинського краю. Але це не підстава забути збережені зразки історичного іконостаса. Пройшовши й подолавши складні умови, що складались, той скарб, що залишився, став безцінним.

Досліджуючи певне коло пам'яток, у більшості випадків ми можемо не стверджувати, а лише припускати. Основна причина складності дослідження обраної теми — це зовсім незначна кількість збережених давніх царських врат, що ускладнює виявлення регіональної специфіки рис сакрального мистецтва Волині того чи іншого стилю.

Відомі нам волинські врата хоч і різняться розмірами, композицією, характером орнаментальних мотивів, репрезентують один основний іконографічний тип. На різьблених царських вратах, на кожній половині, найчастіше зустрічається по три медальйони. У двох медальйонах зображають Благовіщення, а в чотирьох інших — по євангелістові. Таким чином у ході дослідження за основними складовими частинами ми описали іконографічну структуру царських врат кожного з досліджуваних іконостасів (іл. 1).

Вівтарні перегородки на Волинь, імовірно, прийшли з країн православного Сходу разом із церковним будівництвом, обрядами й літературою.

Візантійський стиль на території України найяскравіше проявився у сакральному мистецтві — і в архітектурі, й у побудові іконостасів, і в ікономалюванні. Яскравим прикладом такого відтворення візантійського стилю є Володимир-Волинський Свято-Успенський кафедральний собор. Це перший кам'яний храм у місті, споруджений, за переказами, святим рівноапостольним князем Володимиром незабаром після прийняття ним християнства. Але від цієї найдавнішої пам'ятки православ'я на Волині, що була зруйнована ще до татарського нашестя, зосталися лише залишки фундаменту. На місці історичного храму удільний князь Мстислав Ізяславович, згодом великий князь київський, побудував у 1160 р. новий Успенський собор, який протягом віків багато разів зазнавав руйнації.

Широке святкування ювілею 900-річчя Хрещення Русі і заснування Володимир-Волинської єпархії привернуло увагу до давньої святині. Незабаром для вивчення пам'ятки було запрошено провідних фахівців-археологів Російської імперії В.Б. Антоновича, А.В. Прахова та О.І. Левицького. Тоді ж було створено Свято-Володимирське братство, яке мало за мету відновлення Успенського собору в його первозданному візантійському стилі. Автором проекту реставрації був Г. Котов.

У виданні 1896 р. «Восстановление древней православной святыни» вказано, що імператор виділив 30000 рублів на відновлення храму. Також йдеться про те, що Мстиславів храм — перша за давністю православна святиня у всьому південно-західному краї після святинь Київських. Споруджений він був грецькими зодчими. Характер устрою всього храму носить на собі сліди візантійської архітектури і цілком тотожний за формами з одночасними будівлями Київського та Новгородського періодів.

За проектом велика частина споруди відновлювалася в першопочатковому вигляді. Проте вівтарний карниз, разом з деякими іншими елементами, реконструйовано імовірно. Загалом реставрація проводилась на підставі давніх збережених візантійських церков відповідного типу [1, с. 16—17].

У цьому ж виданні є ескіз-проект відновлення іконостаса. Зіставивши його з сучасним фото, бачимо,



Іл. 1. Іконостас Воскресенського собору в Рівному. Царські врата. XX ст. Неокласицизм. Автори В. М'якота, О. Дунін, В. Візор, С. Балагура. Дерево, фарба, левкас, позолота, олійний живопис

що виготовлено іконостас у повній відповідності до проекту, автором якого був Г. Котов.

Цікаво, що храм є типовим витвором волинської школи зодчества періоду феодальної роздробленості. Він вражає величчю та суворою непохитністю своїх мас [4, с. 360].

Сам іконостас має традиційно візантійські риси. Він побудований у вигляді вівтарної перегородки з парапету та стоячих на ньому колонок з арками. Посередині влаштовано головний вхід у вівтар — царські врата, а з боків — малі дияконські двері. Виготовлено перегородку з каменю. До візантизму її наближає також багатство декору. В центрі на перегородці, у відповідності до візантійського канону, встановлено хрест.

Перегородка не є єдиною на всю ширину храму. Пройми бічних апсид мають власні дерев'яні перегородки, адже візантійські храми могли мати і кам'яні, і дерев'яні, і металеві перегородки. Ділянки вівтарної перегородки розділяються східними опорними стовпами. На стовпах також є розписи з іконографічними сюжетами.



Іл. 2. Іконостас Успенського собору у Володимирі-Волинському. Царські врата. XX ст. Візантійський стиль. Автори невідомі. Камінь, дерево, левкас, позолота, олійний живопис, фресковий розпис



Іл. 3. Іконостас Успенського собору у Володимирі-Волинському. Малі царські врата. XX ст. Візантійський стиль. Автори невідомі. Камінь, дерево, левкас, позолота, олійний живопис, фресковий розпис

Іконостас має намісний ярус, якому поклала початок у XIV ст. візантійська вівтарна перегородка. У центральній частині перегородки є п'ять арок. Центральна з них дещо вища та ширша, аніж інші. Саме в ній розташовано царські врата, декоровані плоскою різьбою у візантійському стилі. У візантійському орнаменті форми втрачають об'єм, набувають більш площинного вигляду. Царські врата Успенського собору (іл. 2) прикрашені візерунчасто, стилізованим рослинним орнаментом: пальметки вміщено у ланцюжок стрічкових переплетень, що надає орнаменту м'якої геометричності.

Верхню частину аркоподібних врат півколом прикрашає хвилясте стебло з пелюстками. Арка самих же стулок врат має форму не півкола, а три четверті кола. Її вкриває подібний орнамент, проте стебла в ньому вигнуті дещо по-іншому. Такий тип орнаменту у Візантії називали деревовидними композиціями. Це візерунки з парних злитих завитків, розташованих симетрично. У цій же частині врат бачимо сюжет Благовіщення: зліва — архангел Михаїл, справа — Богородиця. Нижче у прямокутних видовжених рамах — чотири зображення євангелістів. Фланкують врата темні кам'яні півколони з позолоченими поясками та рівноконечними хрестиками на колонах.

Нижню частину врат прикрашають п'ятипелюсткові пальметки. Між стулками врат — вузька колонка, горизонтально поділена поясками і прикрашена плетінкою, канелюрами та пальметками.

Дерев'яні перегородки у проймах бічних апсид за стилем доповнюють центральну частину іконостаса, проте вони менші за розмірами і за висотою відповідають, приблизно, висоті царських врат.

Права частина іконостаса також містить врата (іл. 3). Вони дуже схожі на царські врата центральної частини і за формою, і своїм декоративним оздобленням, і колонкою між стулками врат. Орнамент, звісно, дрібніший, а, відповідно, і більш стилізований. Сюжети на вратах також ті самі — Благовіщення і чотири євангелісти. Благовіщення на цих вратах розташоване так само, а от чотирьох євангелістів зображено по іншому — на двох іконах під сценою Бла-

говіщення, кожна з яких поділена на дві частини колоною аркади. Під цими іконами у двох прямокутних рамах вирізьблено орнаментовані круглі розетки. Дерев'яні півколони, які фланкують врата, мають трапецеподібну основу, а капітелі оздоблені різьбленим, плоскорельєфним, золоченим орнаментом.

Історичне значення мистецтва Візантії беззаперечне. Саме вона дала сакральному мистецтву іконописний канон, тут була розроблена філософія і теорія християнського мистецтва, виник цілий комплекс храмового дійства. Відігравши величезну роль у становленні культури багатьох країн і народів, Візантія пов'язала Схід і Захід, Стародавній світ і Новий час. Візантійське мистецтво і досі актуальне вмінням поєднувати різні його види, воно живе своєю величчю, дивовижною красою живописних та архітектурних ансамблів, глибиною образів, сяйвом фарб та красою ліній.

Саме візантійська вівтарна перегородка поклала початок багатоярусному іконостасу в такому вигляді, в якому ми бачимо його тепер. Тому не дивує прагнення священнослужителів та художників повернути первозданний вигляд храму, відтворити його візантійський стиль та наслідувати давній візантійський канон.

Царські врата Володимир-Волинського Успенського собору — це гармонійне поєднання архітектоніки і декоративного убранства, наслідування традицій і прагнення відтворити минуле. Вони витримані у спокійних та виразних пропорціях, з чітким конструктивним поділом на складові частини, декоровані та розписані у єдиному візантійському стилі.

Давньоруський стиль на теренах Волині розповсюдився саме завдяки російським майстрам. Дуже поширеним у XIX ст. було явище, коли іконостаси виготовлялись на замовлення в Росії і вже в готовому вигляді привозились і встановлювались в Україні. Прикладом такої практики на Волині є темний дубовий лакований іконостас Богоявленського собору в Острозі (іл. 4).

Відмінна риса Богоявленської церкви — поєднання давньоруських будівельних традицій з елементами готичної архітектури. Архітектура храму посідає особливе місце в церковному будівництві України: це проміжна ланка між давньоруським зодчеством і архітектурою XVI—XVII ст. [5, с. 208—209].

Декор давньоруських храмів першопочатково повторював візантійські традиції. Тому давньоруський стиль має низку спільних з візантійським рис. Але,



Іл. 4. Іконостас Богоявленського Собору в Острозі. Царські врата. XIX ст. Давньоруський стиль. Автори невідомі. Дерево, лак, олійний живопис

на відміну від візантійської вівтарної перегородки, давньоруський іконостас повний, багатоярусний, цілком сформований і дерев'яний, а візантизм в такому іконостасі проявляється в орнаментиці та стилістиці різьблення, а іноді й в ікономалюванні.

Намісний ярус представлений шістьма іконами і царськими вратами в центрі. Царські врата мають аркоподібну форму. Всередину арки вписане трикутне завершення, яке повторює верхню центральну частину іконостаса й описує хрест, що завершує виту колонку, розміщену між стулками. Цю ж форму має кожна зі стулок. Таким чином, верхня частина врат складається зі складного геометричного переплетення. У ній є дві ікони, що зображають сюжет Благовіщення. Вони мають форму арки з примикаючими до неї з обох боків піварками. Таку ж форму мають дві менші, розміщені нижче, ікони із зображенням євангелістів. Ще два євангелісти зображені у круглих медальйонах. Нижню частину врат прикрашають різьблені рівноконечні хрести, а всю площину врат вкрито ажурним візантійським орнаментом у вигляді стебел



Іл. 5. Іконостас Богоявленського Собору в Острозі. Малі царські врата. XIX ст. Давньоруський стиль. Автори невідомі. Дерево, лак, олійний живопис

з пальметками та плетінок. Кожну з ікон фланкують маленькі півколонки з різьбленими капітелями.

Представлені царські врата, попри їх плоску декоративну різьбу, вирізняються ажурністю, що несе у собі східні риси. Щодо орнаментального різьблення, то воно повною мірою відповідає східній (візантійській) традиції.

Врата бічної апсиди дещо менші за розмірами, проте повторюють форму центральних (іл. 5). Нижні зображення євангелістів розміщені не в медальйонах, а в аркоподібних рамах. Всі ікони врат однакової величини та форми. І центральні, і бічні врата лаковані у світлий колір, що виділяє їх на тлі темного іконостаса.

Царські врата Богоявленського собору в Острозі демонструють вишуканість стилістики та бездоганність художнього смаку майстрів. Зі збережених відомостей дізнаємось, що іконостас привезено на замовлення з Росії. Це також дає підстави атрибутувати його саме давньоруським стилем. Ще одна причина такої стилістики — тотожність давньоруського стилю з візантійським, про що свідчить ряд спільних рис.

Представлені царські врата — єдиний на Волині взірець давньоруського стилю, що репрезентує майстерність виконання і ювелірність у виготовленні різьби. Це взірець візантійського стилю в орнаментиці та декоративному оздобленні. Це свого роду інтерпретований руськими майстрами візантизм — один з яскравих прикладів історизму в сакральному мистецтві Волині загалом і виготовленні іконостасів зокрема.

Наслідування стилю класицизм в мистецтві виготовлення іконостасів виявилось неминучим. В ньому, на відміну від попередньої епохи, спостерігаємо тенденцію пишності та більшої декоративності, хоча й без відмови від лаконічності та стриманості форм, чіткості у побудові композиції, вишуканості декору. В таких іконостасах певною мірою простежується синтез ренесансу, бароко та класицизму, але із явним домінуванням все ж останнього стилю. І тут незмінною домінантою залишається саме ідеал античності.

До таких царських врат належать врата іконостаса Воскресенського собору у м. Рівне (див. іл. 1). Хоча їх можна назвати класицистичними, проте дата створення та окремі риси відносять пам'ятку до історизму.

В кінці XX ст. простежується відхід модерну та конструктивізму й повернення до класики. Класика сприймалась як інтернаціональне, греко-римське мистецтво, а згодом і як мистецтво ренесансу та класицизму.

Неокласицизм став важливим стильовим напрямком ще на початку XX ст. Викликаний прагненням до високої художньої виразності, що вбачалась у російському класицизмі та критичному відношенні до стилізаторства, надмірній декоративності та простонародності модерну. Неокласицизм заохочувався і в сакральному мистецтві. Це було явище типово російське і не мало зарубіжних виявів [3, с. 175].

Неокласицизм на Волині пов'язаний з діяльністю рівненських майстрів-різьбярів. Засвідчує це яскравий репрезентант неокласицизму на теренах Волині — іконостас Воскресенського собору у місті Рівне. У його виготовленні брали участь різьбярі В. М'якота, О. Дунін, В. Візор та С. Балагура. Це представники сучасного рівненського осередку сницарів.

Будівництво Воскресенського собору було закінчене у 1895 р. Храм є типовим зразком неоруського напрямку в архітектурі кінця XIX ст. Потреба в будівництві собору виникла після пожежі 1881 р., яка зруйнувала стару дерев'яну церкву, що існувала близько ста років. Нині стиль нового храму відносять до еклек-

тики. Він творить обличчя центру міста. Тривалий час, наприкінці XX ст., до розпаду Радянського Союзу, в соборі діяв Рівненський музей атеїзму [6, с. 55].

Зі здобуттям Незалежності робота храму відновилась. Розписи були відчищені й відновлені. У 1991 р. за проектом рівненських майстрів у Воскресенському соборі було виготовлено і встановлено іконостас. Майстерність виконання та високий художній смак зробили його справжньою окрасою рівненського храму.

Загалом класика в царських вратах представленого іконостаса простежується у всьому. Традиційний поділ, аркоподібні форми ікон, порядок сюжетів, — все це — потяг до довершеності, досконалості та чіткості — основних постулатів античності, покладених за основу у стиль класицизм, а відтак і неокласицизм.

Основним елементом іконостаса, виконаного у стилі неокласицизм, є царські врата. У них розміщені найпоширеніші для цієї композиційної частини сюжети: чотири євангелісти і Благовіщення. Вся поверхня поділена на шість частин. Дві ікони з сюжетом Благовіщення тут мають форму арки. Євангелісти ж зображені у круглих медальйонах — два з них знаходяться зверху, два — у нижній частині врат.

Верхні медальйони замкнені у завитки, що утворюють верхню частину рами врат. Над завитками вміщено різьблені пучки листочків у вигляді коронок, які є завершенням стулок врат. Простір між рамами врат і рамами медальйонів заповнений суцільним орнаментом, декоративності якому додають пуп'янки.

Подібні завитки утворюють ще одну арку всередині врат. Її встановлено на різьблені, багато декоровані, стрункі колонки. Вони густо поділені поясками на горизонтальні частини. Така ж колонка є між стулками врат. Особливої декоративності колонам надають різьблені намистинки. Такі ж ми зустрічаємо при розгляді іконостаса Василівської церкви міста Володимира-Волинського, виконаного у стилі класицизм. Щоправда, там це намисто більше за розмірами і використане в декоруванні не колон, а дияконських дверей.

Різьблений рослинний орнамент на царських вратах стилізований, характеризується округлістю та гладкістю форм. Оздоблення цієї частини іконостаса наслідує ренесансні традиції царських врат України. Головною мірою це проявляється в симетрії рисунка, стилізації рослинних елементів тощо. Усі різьблені деталі врат золочені.

Стриманість форм, чіткість ліній та вишуканість силуету — ось риси, що підтверджують прагнення майстрів у кінці XX ст. кинути виклик конструктивним формам періоду індустріалізації, надати храму, який нещадно перетворювався владою в музей атеїзму, багатства та ошатності, тієї пишноти та сяйва, що так притаманні православним церквам.

Естетика класицизму завжди співзвучна з виразом «краса й культура поза часом». Царські врата у первозданному вигляді гармонійно вписувались у загальний колорит і оздоблення іконостаса Воскресенського собору. І якщо говорити про неокласицизм як про боротьбу зі спрощенням і прагнення до високої художньої виразності, наслідування найвищих досягнень доби античності, Відродження та класицизму — представлені врата якомога краще демонструють ці поняття.

Кожен історико-культурний етап має свій початок і своє завершення. Новий час відкрив широкі можливості для відродження української духовності та традиційних християнських цінностей — реставрували старі та зводили нові храми. Цілком закономірним аспектом процесу стало й облаштування сакрального простору іконостасами, позначеними сучасною стилістикою, проте з послідовним збереженням теологічних догматів. Важливим у цьому контексті є те, що сакральне мистецтво загалом — складний вид художньої творчості. Першочергово це зумовлено потребою значної мобілізації сил, концентрації духовної та фізичної енергії та, безперечно, віри. Без неї будь-яка річ сакрального призначення втрачає усю свою потужність та змогу еманувати духовну енергію. Глибока думка людини, яка зрозуміла саму сутність сакрального мистецтва, у якому чистота мислення заперечує поверхневість творчості [2, с. 82].

Сакральне мистецтво, як і архітектура в період XX — початку XXI ст., мало складну стилістику, в якій переплітались класичні форми звернення до історичних епох, що зумовило безсистемне змішування різних стилів — поверхневе наслідування художньо-архітектурних форм із мистецтва минулого, так званий еклектизм. Але в еклектиці також простежується свій характер і своя краса. Понятійно еклектику часто підміняють стилізацією. Проте на відміну від еклектики стилізація запозичувала з мистецтва минулих епох цілісність стилю. Така стилізація має узагальнену назву — історизм. У будь-якому стилізаторському творі присутня еклектичність, де вона виконує другоряд-



Іл. 6. Іконостас Свято-Троїцької церкви Межиріцького монастиря. Царські врата. XIX ст. Еклектика. Автори невідомі. Дерево, фарба, левкас, позолота, олійний живопис

ну роль. Якщо ж давні стилі, взяті окремо або у поєднанні з іншими не створили нового оригінального стилю, то все-таки історичність та еклектизм виявились домінуючими архітектурно-мистецькими методами у створенні іконостасів XX ст.

Еклектика була присутня також і в сакральному мистецтві. Найяскравіше це проявилося, звісно ж, у виготовленні іконостасів. Адже часто траплялося так, що давній іконостас був частково зруйнований, а збережені його елементи використовувались у побудові нових, сучасних форм, невимушено породжуючи еклектику (змішання різних стилів).

Таким чином було створено іконостас у Свято-Троїцькій церкві Межиріцького монастиря на Рівненщині. Тут варто звернутись до того періоду в історії монастиря, коли він був у володінні ордена францисканців. Це трапилось у 1603 р., коли Межиріч перейшов до князя Іоана Острозького, який під впливом єзуїтів полишив православну віру і став католиком з ім'ям Януш. Він і віддав православну церкву Святої Трійці монахам католицького ордена францисканців. Повернути монастир православним вдалося вже задовго після смерті князя, коли повстання поляків проти Російського царського уряду було головним приводом для закриття католицьких монастирів у Західній Україні.

Монастир був прийнятий протоієреєм Костянтином Червінським. У 1866 р. він освятив головний престол церкви. Повернення храму православним стало поштовхом і до чергових змін в оздобленні його інтер'єру. Вівтарі були частково розібрані, а їхні декоративні елементи використані при побудові іконостасів.

В загальних рисах іконостас Свято-Троїцької церкви нагадує стиль бароко. Проте царські врата виконані у стриманій натуралістичній манері Ренесансу (іл. 6). Вони умовно поділені на шість частин, у кожній з яких однакового розміру картуші з зображеннями євангелістів і сюжету Благовіщення, який займає дві ікони. Різьбу цих врат складають плетиво пагонів і квіти. Попри їх натуралістичність, орнамент стриманий та врівноважений. Він не перевантажує простір і робить врата легкими та невагомими у просторі. Між стулками типова для ренесансних врат тонка вита колонка.

Говорячи про змішування стилів, ми маємо на увазі не лише випадкове застосування елементів різних періодів — історичних та сучасних, ми звертаємося до еклектики в сакральному мистецтві як до стилю зокрема. Адже еклектика як стиль в мистецтві черпає імпульси в різноманітних історичних стилях, стаючи основою сучасної художньої творчості, що базується на широкій ерудиції у виборі та компонуванні образів і елементів. У побудові царських врат поєднання мотивів готики, ренесансу, бароко та модерну, з дозованим домішуванням східних мотивів створює парадоксальні ефекти і вирізняє цим сучасний іконостас від історичного.

Яскравим прикладом такого ефектного «змішування» на Волині стали царські врата нового іконостаса церкви Святої Трійці Городоцького монастиря (іл. 7), виконаного за проектом рівненського майстра А. Бугринця. Він поєднав у собі різноманітні стилі, орнаменти та форми, відкрив нову сторінку в історії іконостасного мистецтва Волині. У ньому конструктивні традиції поєдналися з новими творчими ідеями.

Виготовлений він із дуба і зовсім не покритий позолотою чи фарбою. Це створює враження скульптурної цільності, а золотаве тло ікон немовби сяє з



Іл. 7. Іконостас Троїцької церкви Свято-Миколаївського Городоцького монастиря. Царські врата в бічній проекції. XXI ст. Еклектика. Автор А. Бугринець. Дерево, лак, олійний живопис



Іл. 8. Іконостас Михайлівської церкви в Гощі. Царські врата. XIX ст. Еклектика. Автори невідомі. Дерево, фарба, левкас, позолота, олійний живопис

середини лакованого дуба. Робота різьбярів, які виконували іконостас, майстерна, витончена, ювелірна, немовби творила його не людська рука. Уся різьба бездоганно відшліфована, гладенька, неначе скло. Їй надано природного, м'якого кольору.

У центрі намісного ярусу знаходяться царські врата. Вони суцільно вкриті рослинним різьбленим орнаментом, що в'ється навколо ікон, та пишними квітами, проте умовно їх можна поділити на вісім частин — на чотири частини, кожну із симетричних стулок. У першу чергу привертає увагу вирішення складних каплеподібних медальйонів. Вони немов утворені суцільною стрічкою, якою обвито кожну із шести ікон. Дві нижніх каплі просто прикрашені різьбою. А дві ікони, що над ними — мають круглу форму із завитками з двох боків. Сюжети врат традиційні — чотири євангелісти і Благовіщення. Кожна зі стулок врат має півкругле завершення, колонка між стулками — тонка і вита, характерна для ренесансних врат. А пройма арки над вратами має типовий бароковий контур. Її вигин звужений доверху східцями. Такі пройми мали майже всі царські врата іконостасів Волині доби бароко.

Попри різноманіття стилів і тенденцій, поєднаних у цих вратах, у них цілком гармонійно поєднуються малярство і декоративна різьба. Різноманіття стилів застосоване з відчуттям художнього смаку. Загалом врата були скомпоновані з елементів візантизму, готики, Ренесансу, бароко та класицизму із доданням авторських напрацювань та ідей, використанням синтезу віянь та комбінуванням елементів. Тому еклектика у даному випадку — це стиль, мистецтво поєднання історизму та модернізму, вияв творчої фантазії та пошук нових ідей.

Цікавим, на нашу думку, є ще один іконостас авторства вже згаданого в цій роботі рівненського майстра Володимира М'якоти — іконостас церкви Святих Петра і Павла в с. Михнівка, що на Ковельщині (іл. 9). Це новий підхід до вирішення оздоблення та побудови царських врат іконостаса. Можливо, в ході ретельного дослідження ми зможемо підсумувати, що це початок нового, авторського стилю, ви-



Іл. 9. Іконостас церкви Петра і Павла в Михнівці. Царські врата. XXI ст. Еклектика. Автор В. М'якота. Дерево, шпон, левкас, позолота, олійний живопис

робленого роками кропіткої праці майстра і пошуком сучасних вирішень в художньому різьбленні. Але ведучи мову в контексті певного наслідування стилів, ми спробували виявити найяскравіші, застосовані в художній мові царських врат. Отож, найбільше в них виявляються Ренесанс і раціоналістичний модерн. Таке сміливе поєднання і породило еклектизм Михнівських врат. Адже модерн увібрав у себе атмосферу, наскрізь просякнуту протиріччями, де можуть поєднатись декоративність і конструктивна ясність форм.

На території Волинського краю зразок модерну в побудові та художньому вирішенні ми зустрічаємо лише в одному іконостасі собору Святої Трійці Почаївського монастиря. Він виконаний за проектом архітектора А. Щусєва. Тут ми бачимо яскравий приклад раціоналістичного модерну.

Варто згадати, що стиль модерн склався в умовах швидкого розвитку індустріального суспільства і піднесення національної свідомості. Тоді трансформувалися звичні нормативи стилів, активно зверталась увага на природу, оточуючий світ, орнамент став основним засобом виразності, декор вільно компонувався на площинах. А раціоналістичний модерн був стриманий від декору, відрізнявся бездоганними пропорціями прорізів і м'яко окресленими формами.

Отож, розглянемо царські врата Михнівського іконостаса, який чітким горизонтальним поділом на тябла і рівною мірою ікон у кожному з ярусів відповідає постулатам побудови ренесансного іконостаса. Проте у верхній його частині ми бачимо нетипове завершення, що має форму масивної арки та двох прилеглих піварок, вони мають бездоганні пропорції і чітко окреслену форму. Шпоновані широкі дуги арок абсолютно позбавлені декору. Вони не профільовані й не мають елементів різьби. Такий же вигляд мають пілястри між іконами празничного чину і півкруглі дуги над ними. Чисті, довершені площини, що мають природну фактуру — це перша ознака модерну в представленому іконостасі.

Розглянемо композиційний центр іконостаса — його царські врата. Вони доповнюють строгі форми силуету іконостаса. Стулки врат мають широкі золочені рами, також позбавлені будь-якого декору та профілювання. За формою вони прямокутні, лише верхня частина має форму увігнутого кола (також не типове для Волинської школи вирішення). Стулки симетричні і витримані у чітких пропорціях. Рамою кожна зі стулок поділена на дві частини, де у верхніх розміщено по два медальйони, а в нижніх — по одній іконі. У верхніх та нижніх круглих медальйонах зображено євангелістів. В овальних, правильної форми рамах, між євангелістами зображено сюжет Благовіщення, типово розділений на дві ікони. Та попри модерні рами і силует, між стулками врат — тонка ренесансна колонка, увінчана хрестом, а простір врат навколо медальйонів суцільно вкритий стилізованим рослинним орнаментом. Усі елементи орнаменту достеменно симетричні, немов дзеркальне відображення. Потяг до ідеальної симетрії — ознака ренесансної традиції.

Під аркою над царськими вратами в овальній рамі вміщено ікону Тайної вечері, а нижче — вирізьблено голуба, що символізує образ Святого Духа.

Різноманітні думки викликає споглядання царських врат Михнівського іконостаса. У першу чергу вражає симетричність у всьому — у формах і в

орнаменті. Відзначити врата також можна довершеністю форм і чіткістю рисунка. Відкриті площини створюють відчуття відкритості та чистоти простору. Але найбільшу якість та художній смак виявлено безпосередньо у модерній формі та вишуканому й стриманому, але ажурному рослинному орнаменті.

Риси декоративізму та візантизму втілено у двоярусному іконостасі Михайлівської церкви в Гощі (іл. 8). Його чіткість та простота форм, гострота ліній і контраст вирізняють врата Михайлівського іконостаса з-поміж інших творів іконостасного мистецтва на Волині. Церкву було споруджено у 1639 р. Своєю архітектурною характеристикою вона привертає увагу тим, що є одним з ранніх прикладів використання в кам'яній будівлі трьохчастинної побудови об'єму безстовпного храму.

В оздобленні царських врат також добре помітні й російські впливи, що виявились в дрібному розкиданому візерунку, зигзагах та плетінках. Геометричне плетиво й рівноконечні хрести, а також плоске вирішення орнаментального різьблення — типові риси візантизму.

Отож, обране нами для дослідження естетичної системи коло пам'яток визначає ряд певних особливостей, які є характерними для царських врат Волині другої половини XIX — перших років XXI ст.

Таким чином можна зазначити, що власне такими є провідні стилістичні особливості пластичного та архітектонічного трактування волинських царських врат у світлі комплексної оцінки пам'яток другої половини XIX — першої третини XX ст. [2, с. 82]. Адже цей період приніс з собою нове бачення давнього українського сакрального мистецтва, яке поєднало візантійські традиції, основні принципи ренесансу, бароко й класицизму з новими віяннями та тенденціями сучасного мистецтва на Волині.

1. Восстановление древней православной святыни. Мстиславов храм Успения Божьей Матери во Владимир-Волынске. — СПб. : Синод. тип., 1896. — 24 с., ил.
2. *Голод І.* Майстер українського іконостасу / І. Голод // Київська церква. — 2000. — Ч. 3. — С. 82—85.
3. *Кравчич Д.П.* Українське мистецтво : Навч. посібн. : у 3 ч. — Ч. 3 / Д.П. Кравчич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. — Львів : Світ, 2005. — 268 с., 80 л., іл.
4. *Логвин Г.Н.* Украина и Молдавия : Справочник-путеводитель / Г.Н. Логвин. — М. : Искусство, 1982. — 454 с., 176 ил.
5. Пам'ятки архітектури та містобудування України / за ред. А.П. Мадера, В.В. Вечерського. — К. : Техніка, 2000. — Текстовий блок. — 327 с.
6. *Рычков П.А.* Дорогами Южной Ровенщины : От Корца до Пляшевой / П.А. Рычков. — М. : Искусство, 1989. — 174 с., ил.

Ivanna Myakota

ON HISTORICITY AND ECLECTICISM IN AESTHETICAL SYSTEM OF ROYAL DOORS IN VOLHYNIA AT THE SECOND HALF XIX TO THE FIRST THIRD XX cc.

In the article have been considered some trends of historicity and eclecticism in aesthetical system of royal doors at Voskresensky cathedral of Rivne, Uspensky cathedral of Volodymyr-Volynsky, Bohoyavlensky cathedral of Ostroh, Svyato-Troyitska church of Mezhyrytsky monastery, Troyitska church of Svyato-Mykolayivsky Horodotsky monastery, Mykhailivska church of Hoshcha and St. Peter and St. Paul church of Mykhnivets in Volhynia. Period covered by present study had lasted during the second half XIX and the first third XX cc.

Keywords: historicity, eclecticism, stylistics, aesthetical system, interior, iconostasis, royal gates, Volhynia, Ukraine.

Іванна Мякота

ИСТОРИЗМ И ЭКЛЕКТИКА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ЦАРСКИХ ВРАТ ВОЛЫНИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ст.

В статье рассматриваются историзм и эклектика в эстетической системе царских врат Воскресенского собора в Ривном, Успенского собор во Владимире-Волинском, Богоявленского собора в Остроге, Свято-Троицкой церкви Межирицкого монастиря, Троицкой церкви Свято-Николаевського Городокского монастиря, Михайловской церкви в Гоще, а также церкви Петра и Павла в Михновце на Волини. Период, охваченныый изучением — вторая пол. XIX — первая треть XX ст.

Ключевые слова: историзм, эклектика, стилистика, эстетическая система, интерьер, иконостас, царские врата, Волынь, Украина



Марія БАБІЙ

ЛЮБОМИР МЕДВІДЬ: ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕНЬ ХРИСТА-ПАНТОКРАТОРА В КУПОЛЬНИХ ЧАСТИНАХ ХРАМІВ СВ. ІВАНА ХРЕСТИТЕЛЯ В ОТТАВІ ТА СВ. ІВАНА БОГОСЛОВА В с. СУХОВОЛЯ ПОБЛИЗУ ЛЬВОВА

У статті представлені церковні розписи нашого сучасника, львівського митця Любомира Медвідя в оттавському храмі св. Івана Хрестителя та у церкві св. апостола Івана Богослова с. Суховоля поблизу Львова, які приносять у нашу сучасну церковну поліхромію дух справжньої творчості і відповідності засадам християнського віросповідання.

Ключові слова: Христос-Пантократор, поліхромія, світлотінь.

Торкнемося деяких важливих проблем і реального результату, які порушив і вирішив відомий митець у процесі образотворчого оздоблення двох згаданих храмів, відмінних за своїми архітектурними рішеннями й середовищами, в яких вони розміщені.

Принагідно доречним буде нагадування про те, що на сьогоднішній день одним з найбільш вдалих прочитувань давнього східнохристиянського іконографічного досвіду є те прочитання, яке репрезентує своїм храмовим мистецтвом польський художник українського походження Юрій Новосільський. На нашу думку він подає найпереконливішу відповідь на тему інтерпретації віковічної традиції, уміння переосмислити історичні обставини згідно з умовами і обставинами сучасної доби, проявляє напрочуд глибоке проникнення у богословське значення іконопису. На жаль, його поліхромічні й іконописні пропозиції зустрічаються із певною пасивністю і навіть несприйняттям не лише з боку широкого церковного згромадження, а й церковного кліру. Очевидно, традиція започаткована Юрієм Новосільським мусить ще відбути процес відстоювання й утвердження у сучасній суспільно-християнській свідомості.

Я нагадую про досвід видатного українського митця-іконописця на теренах Польщі тому, що хочу звернути увагу на обставину врахування Любомиром Медвідем того суспільно-церковного резонансу, який викликала сакральна творчість Юрія Новосільського. Відразу зазначу, що умови, поставлені громадами-замовниками й отцями-парохами і в Оттаві, і в Суховолі, мусіли бути професором максимально враховані й витримані. Вважаю той фактор вельми важливим при оцінці творчого результату, який вдалося митцеві утвердити на канадській і українській землі.

До святкування 1000-ліття християнства в Україні в столиці Канади, Оттаві, стараннями українців греко-католиків діаспори було збудовано собор св. Івана Хрестителя. Споруду нового храму завершено в ювілейному році Хрещення України-Руси, на початку 1988 р. Проект храму виконав інженер В. Ястрембський.

Стараннями оттавської громади для оздоблення храму у 1999 р. запрошено народного художника України, академіка, завідувача кафедри монументально-декоративного живопису Львівської національної академії мистецтв, професора Любомира Медвідя. Йому належить комплексний проект оздоблення внутрішнього інтер'єру церкви св. Івана Хрестителя.

Кваліфікованими помічниками-виконавцями Любомира Медвідя були відомі львівські митці: Стефан

Юзефів, викладач Львівської національної академії мистецтв, фахівець у сфері іконографії та монументального малярства; Микола Шимчук — професор Львівської національної академії мистецтв — кафедри монументально-декоративного мистецтва, спеціаліст по вітражу та класичної техніки малярства; Орест Тарнавський — художник, різьбяр по дереву, спеціаліст по художній обробці металу; Ігор Тарнавський — викладач Львівського коледжу декоративно-ужиткового мистецтва ім. І. Труша, різьбяр по дереву, спеціаліст по художній обробці металу, вітражист.

Церква св. апостола Івана Богослова у Суховолі належить до найбільш поширеної групи «нагірнянок», — хрещатих у плані церков з однією банею над середхрестям, поставленою на світловому барабані. Ошатно-вишукана споруда храму зведена 1912 р. за проектом архітектора Василя Нагірного.

2004 р., у порозумінні із громадським активом села, парох, отець крилошанин Ростислав Гладяк із благословення Владики Юліяна Ґбура розпочав фундаменальні відновлювально-реставраційні роботи у храмі. До участі в оздобленні інтер'єру було запрошено мистця Любомира Медвідя.

У 2005 р. художник виконав поліхромію купольної частини храму — Христос-Пантократор в оточенні трьох ангелів та унизу, по периметру барабана — два великі образи «Тайної Вечері» і «Зішестя Святого Духа на апостолів». Також за його проектом виконані вітражі у вісьмох вікнах купола.

В центрі купола церкви св. Івана Хрестителя в Оттаві розміщена розетка з яскраво-жовтою монограмою «IX» на темно-синьому тлі. Вона оточена стилізованою рослинно-геометричною орнаментикою з елементами виноградного листя. Сама розетка завершується жовтою спіраллю (символ вічності). У східній частині купола Любомир Медвідь закомпонував у золотому півколі величну півфігуру Христа-Пантократора — «володаря світу» і «главу Церкви небесної», що вирізняється особливою монументальністю й виразним благородно-стриманим колоритом. Масивні форми Христа, чіткий малюнок розраховані на сприйняття зі значної відстані. Образ Пантократора застиглий в урочистій непорушності. Христос зодягнений у багряний хітон та світло-блакитний гіматій. Лівою рукою Він тримає розкриту книгу із євангельським текстом — кириличні чорні й червоні букви на білому тлі, обріз —







червоний, правиця Христа — благословляюча. Карнації — м'якомодельовані за допомогою світлотіні. Лик Пантократора одухотворений: великі очі, високе чоло, видовжений ніс, червоні уста, трактовані досить реалістично, на відміну від волосся й бороди, що подані більш умовно. Німб Христа золочений, містить у собі хрещатий рисунок з літерами «W.O.N.». Навколо Христа закомпоновано шість видовжених поясних зображень ангелів із охристо-сірими кри-





лами, смиренними ликами, складеними у молитві руками та золотими німбами. Фон купольної композиції поділений на семеро кіл, за допомогою яких художник зробив розтяжку кольору від темного насиченого синього до світло-блакитного.

Нижня частина барабану розбита шістнадцятьма квадратами, окантованими золотом. У дванадцятьох — апостоли, а в чотирьох, розташованих по осях захід-схід та північ-південь, виконано орнаментальні композиції на основі хреста та виноградної лози. Погруддя апостолів закомпоновані у зелено-охристих та охристо-оранжевих квадратах. Їх напівповернуті фігури відзначаються гармонійними пропорціями, суворим, дещо сухуватим малюнком. Л. Медвідь акцентує увагу на жестах рук, і цей ефект створює враження дискусії між апостолами. Кольорова гама одягу апостолів вирізняється яскравим, насиченим колоритом від холодно-зеленого до тепло-охристого, від темного до світлого. Над апостольським рядом у замкненому колі написана молитва Отче наш.

На парусах зображено чотирьох євангелістів — Луку, Матея, Марка та Івана. Євангелістів вважали «стовпами євангельського вчення», і паруси, які безпосередньо переходять в стовпи, що підтримують центральний купол, наочно виявляють значення художніх образів [6, с. 258].

Поліхромія розписів Любомира Медвідя в церкві св. Івана Хрестителя в Оттаві аналогічна з поліхромією храму св. Івана Богослова у с. Суховоля поблизу Львова, за винятком деяких різниць у побудові композиційних рішень та окремих деталей. Купольна композиція суховільської церкви теж складається з фігури Христа-Пантократора, навколо якого — три поясні зображення ангелів-херувимів. Постать Христа тут більш динамічна, ніж в Оттаві. Лик Пантократора з виразними великими очима, витягнутим носом, чіткими обрисами губ більш реалістичний й одухотворений. На наш погляд, досконаліше подана жестикуляція рук Христа саме в церкві св. апостола Івана Богослова. Херувими в білих туніках з орнаментованною червоною смужкою й чудовою ритмікою крил. Виразом своїх вольових облич нагадують небесних стражів. Ангел, змальований на західній частині купола, є реальною особою. Це зображення доньки отця-пароха, яка померла у сімнадцятирічному віці після короткотривалої важкої хвороби.

У верхній частині барабану суховільської церкви, в проміжках між вікнами зображено по два старозавітних пророки на повний зріст, а в нижній частині — великі горизонтальні композиції на тему «Тайної Вечері» (східний бік барабану) та «Зішестя Святого Духа» на протилежному боці. Знову ж таки, постатям повсюди притаманна активна жестикуляція рук.

Протилежністю оттавським і суховільським розписам є зображення Христа-Вседержителя в церкві Покрови Пресвятої Богородиці в м. Дубно (Рівненська обл.). Тут Любомир Медвідь зображує Христа в самому центрі купола. Монументальна, важка, статична фігура Христа, що простягнутими руками ніби обіймає весь світ, дуже схожа за стильовою манерою виконання з мозаїчним зображенням Пантократора у Софії Київській.

Отже, легкість і пластичність рухів, майстерність ліній і відточеність композиційного рішення — усе це надає церковним розписам Любомира Медвідя привабливої віртуозності. Митець зберігає вірність візантійським приписам щодо змістовного наповнення головних тем й образів, їх кольористичним умовностям, внаслідок чого постаті святих легко упізнаються. На нашу думку, в суховільських розписах колір, поданий художником, домінує над світлом. Світло несе функцію не самостійної компонентної категорії, а складової частини кольору. Мистецька краса розписів у церкві св. апостола Івана Богослова заворожує і притягує глядача. Та все ж вона — не самоціль, лише носій і виразник вищої, духовної краси. Як відмінний колорист, Л. Медвідь ні на мить не забуває про призначення кольору бути репрезентантом ідеї.

В оттавському розписі купола колір, можливо, презентує опосередковану, не домінантну, функцію. Графічні риси тут помітніші, ритміка ліній більш зосереджена і вагома, а її орнаментальна сутність проявлена чіткіше. Образ Христа-Пантократора в Оттаві трактований монументальніше порівняно з суховільським образом, його риси суворіші, настроєва гама стриманіша, майже аскетична. Водночас тут світлоносність зображення домінує над кольором: постать Христа мовби розчинена у могутньому світловому потоці, супроводженому лініярною ритмікою і орнаментикою ангельських постатей, в яких переважають вертикалі внаслідок чого ці постаті асоціюються із світловими променями.

В обох випадках у зображенні Христа-Пантократора Любомир Медвідь вдало поєднує зовнішню шляхетність й могутню внутрішню силу образу з небаченим спокоєм та любовним опрацюванням. Подаючи деталі лику Спасителя, завитки Його волосся, згини тканин Його одягу, митець підпорядковує образ зовнішньому світові. Разом з тим, і монументальність оттавського Христа-Пантократора, і динамічність суховільського Образу не тільки не звужують і не приглушують, лише, навпаки, якнайвиразніше підкреслюють складну гаму почуттів, властивих Вседержителю: в Його образі відчитуємо теплоту співчуття і велике вирозуміння, терпеливий стосунок до недосконолостей людської природи, лагідність і любов до людини, безмірну увагу до кожного з нас, невгамовну готовність наймилосерднішого прощення наших провин.





У становленні такої складної образності, яку знаходимо у Христах-Пантократорах Л. Медвідя, психологічні аспекти лику Вседержителя не є ні єдиними, ні найголовнішими. Психологію Образу творить пластична, колірно-тональна й графічна організація твору, у своїй сукупності підпорядкована головній образотворчій ідеї. Митець виступає тут досвідченим майстром, здатним підпорядковувати усі виражальні засоби єдиній меті. Саме тому







його образ Христа-Пантократора глибокий, складний і одухотворений.

Усе це дає підстави стверджувати, що процес творення ікони для Л. Медвідя — глибоко духовне явище, в якому проявляється вроджена здатність митця до чуттєвого сприймання і внутрішнього бачення образу. Тільки високохудожня ікона, як і Христова місія, може не лише представляти високі християнські ідеали і символи, а й викликати позитивні зміни в душах віруючих. Відомо, яке важливе значення в іконі має світло і світлоносність кольору, вельми характерні як для візантійського, так українського іконопису. Відрадно, що саме таке розуміння світла і кольору знаходимо й у церковному малярстві Л. Медвідя.

Звільняючи ікону від тіней, світло оживляє твір, вміщуючи у собі земне та небесне. Світло — дух, світло — слово, світло — вогонь. Таке призначення світла в іконі. У тому відношенні ікона України стала своєрідним історичним досягненням світового значення. У ній символічно фіксуються душевний стан і почуття українського люду протягом різних історичних періодів.

В малярстві Л. Медвідя спостерігаємо тонке взаємопроникнення площинного й об'ємного малювання, уміння перетворювати фарбу в колір, і колір у світло. Такі компоненти свідчать про уміле використання митцем кращих зразків західноєвропейського досвіду. Орієнтуючись на західне мистецтво, Л. Медвідь вдало і органічно поєднав його здобутки із українсько-візантійською іконописною традицією, зумівши, таким чином, придати їй нового і своєрідного звучання в умовах сучасності.

У барабані купола оттавського храму митець, маючи вихідною умовою 16 вікон та 16-гранний перстень над парусами, відповідно розмістив там півфігурні постаті біблійних пророків (вітражні зображення) та розписні погруддя апостолів. Зазначимо, що виважена ритміка червені та синього кольору — послідовно розділених білим, — пластичний прийом, який автор застосував у вітражних образах пророків, створюють надзвичайно переконливу композиційну цілісність, водночас оптимально вирішуючи проблему віконних отворів барабану.

Ритміка вітражів підтримується ритмікою апостольських постатей унизу. В погруддях апостолів використано прийом розміщення композиційних мас по діагоналі, внаслідок чого апостольські фігури сприймаються винятково динамічними, спрямованими в одностайному пориві, майже зримо рухомими. Динамічність апостолів контрастує із статичними постатями пророків угорі. Митцеві вдалося досягнути максимальної узгодженості виразу апостольських ликів та виразних жестів їх рук, саме завдяки тій узгодженості маємо напрочуд згуртовану і, заодно, неповторну галерею дванадцяти образів, кожен з яких наділений яскравою індивідуальною характеристикою. Таким чином, митцеві вдалося на-

гадати глядачеві про місію кожного з апостолів, про усвідомлення ними важливості тієї справи, яку доручив їм, Своїм учням, Христос.

Архітектоніка суховільського підкупольного барабану підказала мистцеві інше рішення. Присутність верхнього і нижнього карнизів по периметру стіни та майже півтораметрова відстань між обома карнизами надихнула його на створення двох уже згаданих композицій — «Тайної Вечері» та «Зішестя Святого Духа». Таким чином, автору успішно вдалося репрезентувати апостольський ряд під пророчим рядом та ще й наголосити на двох винятково важливих, можливо, найважливіших християнських темах. І тут, як і в оттавському випадку, мистець створює надзвичайно виразні психологічні характеристики апостолів завдяки талановито переданому руху їх постатей, нахилу голів, переконливій жестикуляції рук. У випадку обох композицій постаті, об'єднані єдиним духовним началом, виражають власний індивідуальний зміст, особистісну неповторність. Враховуючи неможливість розгледіти зі значної віддалі риси апостольських ликів, Л. Медвідь примусив бути психологічно вимовними їх фігури. Майстерність автора тут проявилася повною мірою: ми не тільки відчуваємо настроєвий діапазон, властивий кожному образу зокрема, а ще й підпорядковуємося духові того великого єднання, що оволоділо святими апостолами.

Слід відзначити серйозний успіх автора в композиційно-кольористичному укладі обох значимих сцен. Тут знаходимо таку кількість кольору і таку його насиченість, яку вповні достатньо для передачі непідробної урочистості зображених подій. Водночас в колірному відношення «Тайна Вечеря» та «Зішестя Святого Духа» найвитонченішим чином підпорядковані горішньому образу Христа-Пантократора як домінантній сцені.

Варте відзначення і те, що церковному малярству Л. Медвідя властиве відкрите чуттєве пізнання Бога. Поєднання найрізноманітніших відтінків кольору й тону, серпанок лініярних форм, м'якість силуетів і рішучість рухів, жестів голів та рук набирають значення напруженості і драматизму дії, перемішаних тонкими ліричними відчуттями і неекзальтованим, однак глибоким замилуванням. Поєднання драматизму і святості складає чи не найголовнішу вартість його авторського церковного малярства і вигідно вирізняє його з-поміж розписів інших майстрів.

1. *Волошин Л.* Малярські перверсії Любомира Медвідя / Л. Волошин // Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 12. — Львів, 2001. — С. 340—349.
2. *Галишич Р.* Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя / Р. Галишич. — Львів : Сполот, 2002. — 336 с.
3. *Гординський С.* Сакральне мистецтво української діаспори / С. Гординський // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи ; матеріали міжнародної наукової конференції. — Львів : Свічадо, 1994. — С. 46—54.
4. *Гречко І.* Християнська церква і авангардне мистецтво / І. Гречко // Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). — Львів ; Рудно, 2002. — Вип. 1. — С. 68—69.
5. *Звіринський К.* Про східне і західне церковне малярство / К. Звіринський // Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 11. — Львів, 2000. — С. 199—204.
6. *Мамолат Є.С.* Монументальний живопис / Є.С. Мамолат // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 1. — С. 246—321.

Maria Babii

LUBOMYR MEDVID AND SOME PECULIARITIES OF IMAGES OF CHRIST-PANTOCRATOR AT CUPOLA PARTS IN TEMPLES OF ST. JOHN THE BAPTIST, OTTAWA AND ST. JONH THE THEOLOGIAN, VILLAGE OF SUKHOVOLA NEAR LVIV

In the article have been presented paintings by our contemporary, Lviv artist Lubomyr Medvid in the temple of St. John the Baptist and the church of St. Apostle John the Theologian, Village of Sukhovola near Lviv. In our nowadays church polychromy these works introduce the spirit of true creativeness and correspondence to the canons of Christian confession.

Keywords: Christ-Pantocrator, polychromy, light and shade.

Мария Бабий

ЛЮБОМИР МЕДВИДЬ: ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЙ ХРИСТА-ПАНТОКРАТОРА В КУПОЛЬНИХ ЧАСТЯХ ХРАМОВ СВ. ИОАНА ХРЕСТИТЕЛЯ В ОТТАВЕ И СВ. ИОАНА БОГОСЛОВА В с. СУХОВОЛЯ ВБЛИЗИ ЛЬВОВА

В статье представлены церковные росписи нашего современника, львовского художника Любомира Медвидя в оттавском храме св. Иоана Хрестителя и в церкви св. апостола Иоана Богослова с. Суховоля вблизи Львова, которые приносят в нашу современную церковную полихромию дух истинного творчества и соответствия основам христианского вероисповедания.

Ключевые слова: Христос-Пантократор, полихромия, светотени.



Юрій ЯМАШ

ЖАНРОВА ПАЛІТРА ІВАНА ТРУША

У статті автор визначає та конкретизує жанри, в яких працював художник Іван Труш, а також уточнює перелік тематичних циклів та серій у його творчості.

Ключові слова: живопис І. Труша, жанри, цикли, серії.

Як живописець, Іван Труш працював у декількох жанрах, хоча сам не погоджувався з аналогічним поділом, вважаючи його умовним: «Я передовсім не годжу на поділ малярства на історичне, релігійне, побутове і т. і., бо є образи, їх не можна зачислити до жадного з тих відділів. По-друге, той поділ є в самій основі фальшивий, бо класифікацію предметів переволить ся після прикмет одного рода, чого я в тім случаю не бачу» [7]. Митець пояснює, яким чином здійснено такий поділ: «За підставу до поділу діл штуки на історичні, побутові, малярство краєвидів і так названої мертвої штуки овочі. Драперія, біжутерія і інші тим подібні предмети, прийнято предмет артистичної обробки, а в дечім і час, з котрого берет ся предмет штуки через свою обробку, викликує у его обсерватора» [7]. Як приклад, художник розглядає картину відомого російського художника Василя Верещагіна «Свята родина», в якій, на його думку, відсутній релігійний настрій і яку ніхто не визнає сакральним образом. Труш знаходить різницю між символом образу й настроєм картини, що в сакральному жанрі досягається за допомогою відповідних рис: «Постать Христа може означати символ доброти, оптимізму, пожертвованя, і є малярі, котрі его лиш так понимають; а щоби він став ся основою релігійної адорації, богом, на те треба его і в відповіднім настрою намалювати. Слово релігійний можна прикласти до образа так, як і інші прикмети: меланхолійний, декадентичний, символічний, гумористичний, бо ріжні сюжети можна на способи тих прикмет зображувати» [7]. Щодо жанрового поділу, художник у своїй критиці торкається лише релігійного мистецтва.

В історію українського та європейського образотворчого мистецтв ім'я Івана Труша увійшло передусім як неперевершеного пейзажиста. Царина пленерного живопису, жанр пейзажу для художника завжди був основним. Він також залишив у спадок велику кількість портретів, серед яких — імена видатних діячів української науки і культури: І. Франка, Лесі Українки, М. Лисенка, В. Стефаника, М. Грушевського, М. Драгоманова, чудові портрети своєї родини і, в першу чергу, портрети своєї дружини Аріадни Драгоманової та багатьох інших. На думку дослідників, серед яких — Ю. Нельговський, Д. Степовик, Л. Членова, у творчості І. Труша домінує портретний жанр: «У великій мистецькій спадщині Труша є краєвиди, побутові картини, але

свій дар митця він виявив з найбільшою силою в портретах» [2, с. 121].

Незважаючи на значний доробок у портретному жанрі, художник завжди віддавав перевагу пейзажу: «Етюди з природи були для мене відпочинком після гнітючої праці над портретами...» [8]. Ще на початку минулого сторіччя Труш намагається відмовитися від цього жанру. Передусім, мова йшла про замовні портрети. У листі до Лідії Шишманової від 14 березня 1901 р. художник стверджує, що вирішив раз і назавжди залишити практику малювання портретів на замовлення, бо це його страшенно «знищило» [5, с. 102]. Художник вкрай негативно ставився до замовних робіт, бо митець, виконуючи вказівки замовника, підлаштовуючись під його смаки, зраджує собі, здійснює насилля над своїм власним баченням. Усе ж життя змушує його повертатись до портретного жанру, що нерідко дає змогу вирішити фінансові проблеми.

Парадоксально, але автор живописного циклу «Квіти», який за чисельністю може позмагатися з краєвидами Труша, практично не звертається до жанру натюрморту. Це підтверджує Я. Нановський: «Художник не любив малювати зрізаних квітів — він намалював лише дві-три картини-натюрморти» [1]. Дійсно, Труш пише живі квіти, не визнаючи мертвої натури, і лише окремі випадки в його житті змушують звернутися до натюрморту. Під час бомбардування Львова 1939 р. на подвір'ї знаходитись було небезпечно, і Труш малює в майстерні зірвані квіти. Аріадна Труш про цю особливість творчості батька пише: «Коли у вересні 1939 р. почалася війна і німецькі літаки кожного дня бомбардували Львів, ми не дозволяли йому виходити на етюди, а також працювати у робітні, яка знаходилась на другому поверсі. Тоді батько приніс мольберт до спальні. Зривав квіти у саду і малював їх на маленьких картонах. По дві-три квітки на абстрактному фоні. Коли вони пов'яли, приносив свіжі, а бувало, що малював навіть зів'ялі» [6]. Звернення великого майстра до жанру натюрморту було нетривалим, хоча не можемо погодитись із твердженням Я. Нановського щодо кількості сюжетів із мертвою натурою: натюрмортів у Труша значно більше. Якщо проаналізувати ці невеликі живописні студії з квітами, то вони своєю майстерно переданою життєвістю певною мірою наближаються до категорії натюрмортів.

Один-єдиний Трушевий цикл «Наше життя», в основі якого — селянські мотиви, належить до побутового жанру. Художник, на відміну від більшості своїх галицьких колег, уникає сакрального жанру. У с. Довгополе, в якому Труш малював Івана Франка і зупинявся в отця І. Попеля, серед мешканців поширений переказ, що художник на замовлення священика виконав образ для сільської церкви. Підтвердити або заперечити цей факт сьогодні неможливо, оскільки після Другої світової війни церква була знищена. Усе ж це не суттєво, бо цей випадок був би поодиноким, що не порушило б Трушевих норм.

Як замовний, Труш відхиляє також історичний жанр. Він не вбачає різниці між замовленням соціальним чи окремої персони. Для нього замовлення передусім пригнічення його творчої особистості. Відомості про написання картини «Самсон і Даліла» записав М. Рудницький зі слів Труша [3]. Це була єдина спроба звернення до міфологічного жанру, про яку художник шкодував.

Майже немає у творчості митця й чітко окресленого анімалістичного жанру, хоча тварини, в основному свійські, такі, як: кози, корови, собаки, з'являються в його краєвидах, як стафаж. Перебуваючи у Бережанах наприкінці 20-х рр. Труш звертається до знайомих із незвичним проханням, яке підтверджує наявність у його творчості анімалістичного жанру. Про це згадувала Іванна Ваврик: «І. Труш запитав, чи не можна було б зловити живого пугача, який потрібний йому до задуманої картини. Йому пообіцяли. Як я пізніше довідалась, обіцянки додержали» [6, с. 128].

У кримській і, можливо, італійській серіях митця з'являються поодинокі, але вдалі твори, написані в жанрі марини. Короткий час перебування на морі не дає змоги художникові повною мірою проявити себе як мариніст. Попри це усе ж цей жанр присутній у його творчості. На прижиттєвих виставках художника Юлій Масловський звертає увагу на полотна з видом моря: «...Не раз бував я на виставках і захоплювався пейзажами, ескізами квітів, мариністичними картинами Івана Труша» [6, с. 134].

Аналіз творів із музейних колекцій, твори Труша з приватних колекцій, доступних для наукового дослідження, архівні та інші джерела дають змогу визначити жанри, в яких активно, час від часу або випадково працює художник.

Табл. 1

№ п/п	Жанри	Робота в жанрах
1.	історичний	—
2.	побутовий	***
3.	батальний	—
4.	пейзажний	***
5.	анімалістичний	**
6.	портретний	***
7.	сакральний	—
8.	міфологічний	*
9.	мариністичний	**
10.	натюрморт	**

*** активно
** рідко
* випадково
— не працює

За результатами проведеного дослідження можемо стверджувати, що художник Іван Труш активно працює в пейзажному, портретному та побутовому жанрах, рідше — мариністичному, анімалістичному та натюрмортах, окрім того, зафіксований один випадок створення картини на міфологічну тему.

Тематична спрямованість, циклічність та серійність

Після смерті Івана Труша його дочка Аріадна намагається упорядкувати творчий спадок, який залишився у родині (близько півтисячі творів). 1958 р. Аріадна Іванівна складає список картин митця, у якому вбачаємо практично перше намагання тематичної класифікації творів. Тематичні розділи позначені римською нумерацією, із заголовками. Формується 12 розділів, кожний із яких упорядник визначає як серію (табл. 2) [4].

Аріадна Іванівна при укладанні цього списку додержується відповідної власної логічної схеми та певних критеріїв, але кваліфіковано визначити серії їй не вдається. У розділі С. XII «Різні» нотуються роботи, які за тематикою легко залучити до попередніх серій. Відбувається також підміна понять «тематика» та «жанр». Серія «Пейзажі», яка, по суті, є жанром, дублюється в наступних серіях, які також є пейзажними, але вже правильно визначаються за темою. Визначення серії «Фігурні» стосується не теми, а виду композиції. Але Аріадна Труш правильно визначає окремі великі теми. Йдеться, в першу чергу, про зимові пейзажі, мотиви зі сосною, пнями, квітами, кладовищами, копицями (луги й поля), вакаційні краєвиди (єгипетські, кримські). Назва серії С. IX «Єгипетські» неточна, оскільки об'єднує роботи на єгипетсько-палестинську теми. Укладаючи список, дочка використовує тільки наявні в її спадку роботи, що становить не більше 10% відносно загальної кількості творів. Тому значні тематичні напрямки, зокрема італійські мотиви, в тому списку не утворюють окремого розділу.

Дослідники, які найбільш послідовно і фахово аналізують творчість Труша, такі як Я. Нановський, Г. Островський, М. Гудзович та ін., не дають чіткої кваліфікації, торкаючись тематики творів митця.

Труш у своїй творчості надзвичайно послідовний у виборі теми. Одними з основних напрямків серед Трушевих тем пейзажного жанру є твори, виконані під час його подорожей, а також картини, написані пізніше за їх мотивами. У першу чергу до цієї категорії слід віднести роботи з італійської, єгипетсько-палестинської, кримської подорожей. За ознаками творчих вакацій також до цієї категорії слід додати твори, написані на Наддніпрянській Україні. Поширеними темами в його творчості є пейзажні мотиви з сосною, пнями, квітами, цвинтарі, млини і вітряки, парки Львова. Тематичний напрямок, такий як галицькі краєвиди, має декілька розвинутих підтем: село, поле, копиці сіна, ставки й озера, урвища. У творчому доробку митця трапляються поодинокі сюжети, які художник повторює в авторських репліках, проте не складає в окрему сюжетну лінію («Talsee», к. о., 28 x 41, приватна збірка Михайла Марковича, Німеччина) [9, s. 145, il. 71].

У побутовому жанрі простежуються два напрямки, дві підтеми в сюжетах. Перша — великодні та різдвяні свята, гуцульські обряди («Йордан на Гуцульщині», НМ у Львові, к. о., 37 x 42; «Похорон на Гуцульщині», НМ у Львові, к. о., 37 x 42), друга — життя й доля селянської родини («Сільський господар», 1933 р., НМ у Львові, дикта, о., 65 x 102; «Сільський хлопчина», 1929 р., НМ у Львові, к. о., 48 x 33,5).

Табл. 2

Нумерація серії	Назва розділу	Кількість зазначених творів
С. I	Портрети	33
С. II	Фігурні	24
С. III	Пейзажі	55
С. IV	Зимові пейзажі	29
С. V	Квіти	168
С. VI	Самотня сосна	12
С. VII	Життя пнів	57
С. VIII	Кримські	10
С. IX	Єгипетські	31
С. X	Єврейські кладовища	30
С. XI	Луги і поля	33
С. XII	Різні	89
		Разом: 538

У портретному жанрі також виділяються певні образи, над якими Труш працює тривалий час, а тому за цими ознаками можна визначити й окремі портретні теми. Перша портретна тема, над якою Труш працює цілеспрямовано і послідовно, починаючи з 1900 р. за завданням Наукового товариства імені Шевченка і продовжуючи в наступні роки самостійно, — це портрети видатних діячів української науки та культури. Другий портретний напрямок — створення галереї образів Івана Франка (з 1897 р., часу написання першої картини). Художник створює близько десяти портретів Івана Франка, більшість із яких — прижиттєві. На сьогодні відомі вісім портретів письменника, які зберігаються у НМ у Львові, Львівському літературно-меморіальному музеї Івана Франка, Національному музеї України та Закарпатському обласному художньому музеї імені Й. Бокшая. Саме в останньому музеї під час сучасного дослідження було віднайдено у фондах невідомий портрет Франка пензля І. Труша («Портрет І. Франка», полотно здубльоване на фанеру, о., 91,5 х 72). Також можна виділити окрему портретну Трушеву тему, яка має особистий характер, — це образи його дружини Аріадни Труш (Драгоманової) та дітей («Портрет дружини Аріадни», НМ у Львові, к. о., 46 х 38; «Портрет дружини», 1904 р., НМ у Львові, к. о., 54 х 42). Деякі портрети художник виконує двічі-тричі (портрети М. Драгоманова, Т. Шевченка, Лесі Українки, Р. Бубера, Щасного-Сельського, М. Грушевського та ін.), але виділити їх в окремий тематичний напрямок не можливо через відсутність послідовності у мотивації автора.

Існують теми, які з'являються у творах Труша рідко, випадково. Це львівські урбаністичні мотиви («Монастир св. Войцеха. Львів», НМ уЛьвові, к. о., 73,5 х 100) або підльвівські краєвиди («Холм слави», приватна збірка, к. о., 22 х 28; «Над урвищем», 1910-ті рр., приватна збірка, п. о., 56,8 х 68,7), полотна зі стафажними свійськими тваринами («Телятко біля стіжка», НМ у Львові, к. о., 21 х 26,5; «Заблукані кози», 1930-ті рр., НМ у Львові, к. о., 91 х 70), пейзажі з видами озер та ставків.

Визначення живописних циклів

За визначенням дослідників творчості художника й самого Труша опрацювання окремих сюжетних ліній у живописних роботах складає тематичні цикли. Назви циклів згадуються ще в довоєнній пресі: «Виставлені ним (Трушем) цикли несамовито трагічні. Це «Пні» і «Кладовища» [6, с. 21]. Марія Каляс згадує про цикл квітів, а В. Козицький — про цикл «Луги і поля» [6, с. 21]. Я. Нановський на сторінках своєї монографії попри висвітлення творчої біографії згадує про роботу художника над циклами на тому чи іншому етапі життя [1, с. 57, 58, 61, 62, 65, 67]. Дослідник зараховує до циклів твори художника за окремими опрацьованими темами, які саме за змістом сюжетів мають назви: «Про самоту», «Луги і поля», «Життя пнів», «В обіймах снігу», «Єврейське кладовище», «Наше життя». Я. Нановський не називає самостійно цикли, а використовує авторські назви. Труш у автобіографічній статті згадує про них: «Етюди з природи були для мене відпочинком після гнітючої праці над портретами і з ними спорідненими всякими кічами, були вікном в моє художнє майбутнє, і початком планів на задумані мої твори. Значна їх частина була призначена як підготовка до творів у формі циклів: «В обіймах снігу», «Про самоту», «Луги і поля», «Квіти», «З життя пнів» і на

селянських мотивах основний цикл «Наше життя» [8]. При порівнянні циклів, визначених у Я. Нановського та І. Труша, помітно, що вони збігаються тільки частково. Дослідник пише про тему квітів у творчості митця, але не виокремлює її в цикл, на відміну від самого автора. У той час Труш нічого не пише про цикл «Єврейське кладовище». У даному випадку слід було би довіритися авторові й залишити його список. Художник визначає цикли за критеріями, для яких дуже важливий творчий початок. У його лексиконі «етюди з природи» і «кічи» далекі один від одного поняття, навіть протилежні. Одними він вимушений заробляти на життя, інші є вікном у його художнє майбутнє. Тому одним з основних критеріїв у визначенні Трушевих циклів є їх творче спрямування. Але цього замало, щоби знайти різницю між серіями, які теж об'єднуються за творчими темами й циклами та, на перший погляд, складаються за тими самими критеріями. Відмінність циклу від серії полягає в його завершеності, в реалізації задуму автора, який саме образотворчими засобами намагається його донести, зафіксувати й передати глядачеві. У кожному із згаданих творчих тематичних циклів Труш прагнув передати свої почуття, думки, високу філософію, основану на його світогляді. Якщо враховувати ці критерії, можна знайти різницю між серіями й визначити цикли. Під цю оцінку потрапляє й цикл «Єврейське кладовище», яке не «забуває» І. Труш лише тому, що він пише статтю-автобіографію в радянський час. Чи зі страху, чи з певних політичних міркувань, митець просто впевнений, що нову владу ця тема не зацікавить.

Трапляються й інші версії класифікації циклів. Оксана Біла, куратор ювілейної виставки Івана Труша до 140-річчя від дня народження художника, що відбулася у грудні-лютому 2008—2009 рр. у Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького, окремі роботи віднесла до циклу «З життя пнів та дерев». Цю назву Я. Нановський не визначає і Труш, підсумовуючи свою творчість у 1940 р., не називає її. Зрозуміло, що у визначенні куратора є своя логіка. Такий цикл за темою і змістом мав би залучати ще три — «В обіймах снігу», «Про самоту», «З життя пнів». Відмінність згаданих циклів полягає в тому, що їх головним героєм є дерево, його життя і смерть. Але в цьому випадку не слід заперечувати Трушеві назви, а об'єднати три цикли в один мегацикл, який, по-суті, є великою змістовно-монументальною живописною трилогією. Якщо не робити об'єднання трьох згаданих циклів в один, то постає питання, які твори й за якими критеріями мають увійти, за версією О. Білої, до циклу «З життя пнів і дерев». Жодних пояснень та наукових обґрунтувань з цього питання досі не було.

Пояснення ідейно-змістовного наповнення кожного з Трушевих циклів потребує й вимагає детального окремого аналізу. У цьому дослідженні суттєвим фундаментом може бути попередня класифікація тематичних циклів. Враховуючи, в першу чергу, думку самого Труша, а також науковий аналіз одного з найкращих дослідників творчості художника Я. Нановського та інших мистецтвознавців, не відкидаючи жодної з версій при їх незначній розбіжності, можна укласти список циклів і найважливіших серій, над якими працював митець (табл. 3).

До переліку тематичних циклів за нашою класифікацію слід долучити підтеми, які в окремих випадках займають дві позиції («Наше життя», «Луги і поля», «Про самоту», «В обіймах снігу»). Такий поділ робимо з урахуванням мотивації автора за сюжетом та змістом.

Один із найбільших циклів «Квіти» можна поділити на окремі розділи винятково за мотивами робіт й урахуванням значної чисельності кожної підтеми. Як видно зі списку циклів, переважна більшість, за винятком одного («Наше життя»), стосується пейзажного жанру.

Якщо цикли визначаються за критеріями змісту авторської вибірковості, основаного на логічно-чуттєвій мотивації й безпосередньо самій темі, то у визначенні серій враховуються дещо інші параметри. Наступні великі тематичні напрямки, над якими працює художник, можуть визначатись за декількома критеріями. Перший — це тема робіт, за цим відбором є збіг із циклами. Другий — це мотивація, в основі якої є передача враження; цей критерій лежить у площині чуттєвого сприйняття. Більшість дослідників творчості Труша визначають як серії роботи з його творчих подорожей, з чим важко не погодитись. Отже, наступним критерієм у відборі творів до окремої серії слід визначити час і місце створення роботи. На перший погляд, у такому підході до питання виникає небезпека дублювання понять теми і місця написання твору. Так, кримська тема автоматично

Табл. 3.

№ п/п	Мегацикл	Тематичний цикл	Підтеми циклу
1	З життя дерев та пнів	Про самоту	Самота удвох
2		В обіймах снігу	Кущик сосни
3		З життя пнів	
4		Квіти	Настурції, братчики, маки, хризантеми, іриси, гвоздики, флокси, тощо
5		Луги і поля	Копиці сіна
6		Єврейське кладовище	
7		Наше життя	Великодні, різдвяні свята, гуцульські обряди. Життя і доля селянської родини

збігається з місцем написання. Однак, слід враховувати особливості творчості художника, який протягом життя повертався до створених у попередні роки тем, повторював сюжети в численних авторських репліках, постійно вдосконалюючи композицію, змінюючи формат, а також штучно примітивно штампуючи, як він сам зазначав, «продукуючи» образки. Аналогічні роботи, які не збігаються за місцем і часом написання, все одно варто долучати до тієї чи іншої серії, за належністю до певної теми. Художник при їх написанні неодмінно використовує першоджерело — натурний етюд, який відповідає критеріям серії, або авторську світлину, зроблену в тій місцині. Отже, серії, які створив Іван Труш, можна визначати за наступними критеріями:

- тема твору;
- завдання (передача враження);
- місце написання картини;
- час створення полотна.

У даному випадку не враховуємо критерію чисельності творів на одну тему, бо він не є визначальним.

У згаданій ювілейній виставці Івана Труша до 140-річчя від дня народження художника (НМ у Львові, 2008—2009 рр.) куратор виставки О. Біла подала класифікацію робіт, де, крім циклів, зазначені також і серії. Критерії музейного визначення серій аналогічні із критеріями попередніх дослідників. На відміну від інших версій, до назв окремих робіт, експонованих на виставці, було дописано —«із серії «Краєвиди Галичини»». Цей термін простежується в дослідженнях творчості Труша, але винятково в контексті теми творів. Постає питання, чи слід було виділяти в окрему серію роботи з галицькими пейзажами. Якщо використовувати визначені в нашому дослідженні критерії дефініції серії у творчості Труша, то «Краєвиди Галичини» відповідають темі, яка випливає зі самої назви, місцю написання картин (Галичина). Стосовно часу створення полотен, то в запропонованому варіанті О. Білої він не визначений. Галицькі пейзажі Труш малює протягом усього життя. Чи потрібно всі краєвиди, створені на рідних теренах митця, зараховувати до окремого розділу? Більше того, цикли «Про самоту», «Луги і поля», «Життя пнів», «В обіймах снігу», «Єврейське кладовище», «Квіти», які визначили сам Труш та більшість дослідників, безпосередньо належать до теми галицьких краєвидів, але в кожному згаданому випадку художник ставив перед собою окремі відмінні завдання. Поняття серії «Галицькі краєвиди» є розмитим, неконкретним, стосується більше теми й, на нашу думку, не є раціональним для застосування в теорії та історії мистецтвознавства.

З урахуванням зазначених критеріїв класифікації мистецької спадщини І. Труша слід виокремити наступні серії:

1) «Наддніпрянська Україна» (твори, написані в 1900—1904 рр., їх авторські репліки);

2) «Кримська» (твори, написані в 1900—1904 рр., їх авторські репліки);

3) «Італійська» (твори, написані в 1902 р., 1908 р., їх авторські репліки);

4) «Єгипетсько-Палестинська» (твори, написані в 1912 р., їх авторські репліки).

Основним чинником, характерним для всіх серій, є тема подорожей художника. Було б доцільно виокремити твори Труша в серію, до якої би увійшли роботи з хорватських подорожей, які створив художник на початку XX ст. Перша творча вакація на хорватське, а, точніше, — на узбережжя Кварнерської затоки до Ловран та Абаці (сучасне хорватське міс-

то Опатія), відбулася 1901 р. Але в науковому обігу з чіткою атрибуцією «хорватських» творів дуже мало, або вони через останній чинник (атрибуцію) помилково зараховуються до італійської серії.

Кожна з серій має свої підтеми. Серія «Наддніпрянська Україна» має окремі відносно великі розділи: Дніпро, види Києва, могила Тараса Шевченка; серія «Кримська»: кипариси, кримський берег, скелі, мис Фіолент, Балаклава та Генуезька фортеця. Зі самої назви — серія «Єгипетсько-Палестинська» — випливає поняття двох підтем: каїрської та палестинської. «Італійська» серія складається з двох розділів: римської та венеційської. У свою чергу, підтеми з двох серій («Італійська», «Єгипетсько-Палестинська») мають свою структуру. Римську підтему італійської серії складають твори з мотивами «Вія Аппія» та інші. До венеційської підтеми італійської серії належать полотна з мотивами Венеції та видами острова Лідо.

Проведений аналіз тематичної спрямованості в живописі Івана Труша, зазначені аргументи дають змогу виокремити в мистецькій спадщині художника чотири великі тематичні серії та сім циклів, три з яких утворюють окремий мегацикл.

1. *Нановський Я.* Іван Труш / Нановський Я. — К. : Мистецтво, 1967. — 88 с., іл.
2. *Нельговський Ю.П.* Українське мистецтво / Ю.П. Нельговський, Д.В. Степовик, Л.Г. Членова — К. : Радянська школа, 1976. — 134 с., іл.
3. *Рудницький М.* Венеціанський дебют / М. Рудницький // Жовтень. — 1965. — № 4. — С. 81—84.
4. Список картин Івана Труша / укладено Аріадною Труш 1958 р. // Національний музей у Львові. — Архів Труша. — Од. зб. 54888/210. — 38 арк.
5. *Степовик Д.* Чутливе слово художника / Д. Степовик // Всесвіт. — 1989. — № 4. — С. 101—104.
6. Труш Іван. Збірник матеріалів наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження. — Львів, 1972. — 138 с.
7. *Труш І.* З малярської робітні. Як постає образ / І. Труш // Будучність. — 1899. — Ч. IV.
8. *Труш І.* Творчий шлях художника / І. Труш // Література і мистецтво. — Львів. — 1940. — № 2. — С. 44.
9. *Basanez T.* Ivan Trusz ein europaischer Maler aus der Ukraine / T. Basanez. — Duren, 1997. — 183 s.

Yuri Yamash

ON IVAN TRUSH GENRE PALETTE

In the article author brings definitions and concretizations as for genres of Ivan Trush' paintings as well as exacted list of thematic cycles and series that form the artist's creative work.

Keywords: painting by Ivan Trush, genres, cycles, series.

Юрий Ямаш

ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА ИВАНА ТРУША

В статье автор определяет и конкретизирует жанры, в которых работал художник Иван Труш, а также уточняет перечень тематических циклов и серий в его творчестве.

Ключевые слова: живопись И. Труша, жанры, циклы, серии.



Мар'яна МЕДВІДЬ-ЮРКІВ

ФОТОГРАФІЯ У КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ: УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

Стаття присвячена вивченню художньо-стилістичних особливостей візуальної реклами в Україні. Досліджено тенденції розвитку стильових особливостей художньої фотографії у візуальній рекламі, зроблено аналіз використання фотомистецтва на прикладі сучасних зразків рекламних оголошень.

Ключові слова: візуальна реклама, художня фотографія, українська рекламна фотографія, рекламні агенства, візуальні засоби, рекламні компанії, споживач.

Реклама стала предметом вивчення соціологів, психологів, фахівців мас-медіа. Її художньо-стилістичні особливості досліджують насамперед закордонні автори, зокрема Д. Огілві [16], Ж. Бодрійяр [3], Д. Скотт [19], Р. Браун [4], А. Дейян [7], Б. Берман [1], Г. Маркузе [14], Л. Малві [13, с. 280—296], Ю. Вільямсон [6, с. 96—134], К. Бове [2], Н. Луман [12] та вітчизняними дослідниками — Т. Бурейчак [5, с. 149—161], Ю. Сердюкова [25], В. Суковата [21], І. Рожков [17], Є. Каневський [9], Є. Суїменко [20, с. 135—151], та ін. Вони звертають увагу на те, що реклама не лише передає інформацію про товари і послуги, спонукаючи покупців придбати, а й має свої стилістичні особливості та є ідеологічним кодом, який впливає на масову свідомість, смаки суспільства, формує систему соціальних, моральних, політичних, сімейних, а також ґендерних цінностей. Реклама насамперед цікавить науковців як система, яка функціонує за власними законами і володіє ефективними прийомами для впливу на людину.

Візуальна реклама охоплює дуже багато сфер людської життєдіяльності. Її активно використовують для комерційних і суспільних потреб. Сьогодні реклама стала одним із невід'ємних атрибутів візуальної культури в Україні. Вона перетворилась на вагомий чинник впливу у сфері політики, економіки, культури, побуту. Візуальна реклама є атрибутом насамперед урбаністичної культури, хоч завдяки телебаченню набула масового характеру на всій території. Про наявність реклами у життєвому просторі українців свідчать велика кількістю рекламних повідомлень, поява спеціальностей у галузі реклами, рекламних агенств. Реклама назагал, а візуальна зокрема, реально впливає на спосіб і рівень життя населення, на появу нових цінностей, на формування стереотипів поведінки. Сучасний світ залежний від реклами. Споживач зустрічається з рекламою у громадському транспорті, у пресі, у телевізійних роликах, у радіоефірі, у мережі інтернет.

Сьогодні реклама характеризується широким використанням візуальних засобів, які дієво сприяють створенню та популяризації іміджу товару. Зараз є всі підстави говорити про зародження та поширення нової мови для міжнародного спілкування, а саме «візуального есперанто». Гаслом сучасних рекламних компаній є «візуалізація для глобалізації». С. Симоненко у своєму дослідженні психології візуального мислення відзначає, що найбільш розповсюдже-



Фотографічне зображення у рекламі мобільного телефону «Nokia»

ним є візуальне розуміння, як специфічний вид мисленнєвої діяльності. Зміст такої діяльності полягає у маніпулюванні зоровими образами і створенням нової реальності [18, с. 391—433].

Хоча візуальна реклама вже стала невід'ємною частиною культури, зокрема художньої, в Україні ставлення до неї неоднозначне, що викликає гострі суперечки. Критики засилля реклами акцентують на негативних моментах, серед яких манупулювання свідомістю, культивування споживатцтва. На думку багатьох науковців, реклама згубно впливає на здоров'я і психіку людей, руйнує звичний устрій, традиційні цінності [8]. Проте зупинити потужний економічний та технічний прогреси вже не можливо. Глобальний процес розвитку постіндустріального суспільства підтверджує необхідність реклами.

В Україні візуальна реклама активно розвивається. Щороку з'являються нові рекламні агентства, які працюють над розробкою та просуванням рекламних компаній. В усіх регіонах України нині діє близько тисячі подібних підприємств. Це рекламні агентства, рекламно-поліграфічні, редакційно-виконавчі фірми, а також видавничо-поліграфічні комплекси. Наприклад, у Києві діють понад 270 спеціалізованих рекламних і маркетингових організацій. Серед них відомі великі київські рекламні агенції, поліграфічні фірми: «Люкс», «Freebrand marketing solutions», яка працює з відомими брендами, «MPG», що виготовляє рекламу для українського мобільного оператора «Kyivstar», велика агенція «Біг Медіа», яка є частиною великої мережі компаній, розташованих у Празі та Москві, «Galla Group Ukraine», «Дівайс», «Довіра», «Октагон», «Бюро маркетингових технологій», «Золоті ідеї», акціонерне товариство «Бліц-Інформ», який видає журнали «Наталі», «Капітал», газету «Бізнес» і додатки до неї. У Києві та у межах центральної України популярними є «Advertinsky Ad Agency», «Конкорд», «Лмедіа», «Луверс», «Юніверсал». У західному регіоні діють такі рекламні агенції: «Брок», «Наша Справа», «Мегаклас», «Медіашарк», «Медіа сіті», «Люкс», «УРА», «Сіті-Арт». У Львові відомі такі агенства: «De Luxe», «Вітамін», «Водолій», «Дикий Захід», «Дрім», «Шарк», «Інгуз», «МК груп», «Мандарин», «ЗУКЦ», «Малті-М», «Ріа Ніка», «Арт Медіа», «Леосвіт», «Золотий Лев», «Бамбук». У східному регіоні найбільш відомі рекламні агенства: «Гольфстрім», «D&CoІнарт», «Мега-Поліс-плюс», РІА «Мост», «Олтер», «Фактор-реклама», «Аніматика», «Мегаполіс», «Реклама і Поліграфія», яка у свої послуги включає фотопослуги.

Частина українських рекламних агенств досягнула успіху, стала конкурентноспроможною, зайняла свою нішу на українському ринку. Для того, щоб залишитись на ринку реклами агентствам необхідно постійно розвивати нові шляхи для реалізації реклами, вивчати її ринок, залучати кваліфікованих працівників, досліджувати закордонний ринок і діяльність рекламних агенцій.

Фотографія є однією з головних частин візуальної реклами. Сприяє цьому науково-технічний прогрес, який яскраво виявляється у фотомистецтві а також у кінематографі, у сфері телебачення, відео й комп'ютерних технологіях. Сила візуальних образів стає дедалі потужнішою.

Художня фотографія вже давно органічно увійшла у наше життя, стала засобом масової комунікації, посіла вагоме місце у культурі сучасного суспільства як один з видів мистецтва. Фотомистецтво отримало популярність серед визнаних художників, які освоюють нові технології. В Україні діють професій-



Реклама мобільного оператора «Beeline»





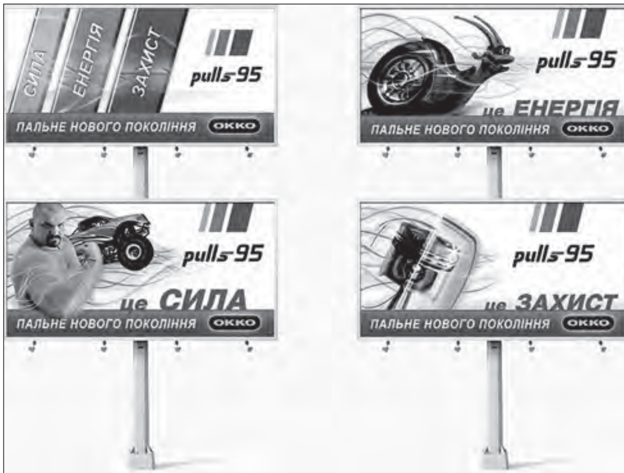


ні об'єднання фотографів, серед яких національна спілка фотографів України, спілки фотоаматорів. Також розвивається фотожурналістика, викладається фотоосвіта у спеціалізованих школах. Широко розгортається виставкова діяльність, відбуваються дослідження у галузі наукової фотографії.

За останнє століття фотографія перестала бути лише засобом протокольного запису, вона розширила людське бачення, відкрила недосліджені місця природи, людського тіла. Впродовж останніх років були здійснені величезні удосконалення. Збільшено світлосилу об'єктивів, модернізовано фотокамери. Сьогодні технічний арсенал сучасного фотографа налічує три-чотири фотокамери, різні об'єктиви, освітлення. За допомогою технічних удосконалень на фотознімках можна зафіксувати кривизну земної кори, рух атомів, бактерій, кристалів, зірки, галактики, красу морського дна, висоту гір. Поява цифрових технологій здійснила переворот у фотомистецтві, спричинила появу цифрової фотографії. Перевага даного виду фотографії полягає у тому, що з'являється можливість керувати якістю фотозображення. Зафіксовану фотографію одразу можна опрацювати за допомогою необхідних програмних забезпечень на комп'ютері. На сьогоднішній день цифрова фотографія популярна серед любителів та професіоналів.

На відміну від художньої фотографії, рекламна фотографія тільки формується як вид мистецтва. Тому організовуються об'єднання фотографів, школи рекламної фотографії, влаштовуються конкурси, виставки. Художня фотографія тісно переплетена з рекламною фотографією, активно впливає на неї. На сьогоднішній день виникло протиріччя між двома видами світлопису. Найістотніша різниця між ними полягає у тому, що у процесі роботи фотограф має право на експеримент, а перед рекламним фотографом стоїть більш чітке завдання, адже його робота є елементом технологічного ланцюга.

Дослідники у галузі мистецтва фотографії вважають, що фотографія посіла вагому нішу у мис-



Рекламна компанія «Pulls-95» від мережі автозаправних комплексів «ОККО»





Буклет з рекламою зрідженого газу від мережі автозаправних комплексів «ОККО»



Фотографічний образ для реклами зимового пального А-95 від мережі автозаправних комплексів «ОККО»

тецтві реклами. Значення зображення у рекламному повідомленні відіграє важливу роль. На думку О. Назайкіна, реакція людини на візуальний компонент є сильнішою, ніж на слово. Людина влаштована таким чином, що швидше реагує на зображення предмета, ніж на текст, який використовують для його позначення [15]. Автор книг про фотографію В. Шнейдеров підкреслює, що використання зображення полегшує процедуру переходу символа у образ. На думку науковців перегляди рекламних повідомлень викликають емоції, переживання, які спонукають споживача шукати рекламований товар. Отже, мета візуальних засобів полягає у тому, щоб допомогти створити перше враження, яке є найважливішим етапом у сприйнятті необхідної інформації [22].

Згідно маркетингової концепції, якщо існує товар, то на нього обов'язково з'явиться покупець. Тому у пошуках ефективних методів впливу на споживача користуються засобами візуального тиску за допомогою фотографії. У своїй книзі «Способи бачити» англійський мистецтвознавець Джон Бергер описує художні засоби, які застосовують у візуальній рекламі. Він підкреслює значення жестів моделей, міфологічних героїв, історичних особистостей у фотографіях. Характеризує й описує жіночі і чоловічі образи, та їх вплив на споживачів, розглядає роль побутових речей, речей-символів [23]. Інший дослідник С.Г. Кара-Мурза підкреслює значення образів відомих людей, риси яких переносяться на рекламований товар [10]. На думку дослідників існують правила, що базуються на психології людського сприйняття. Перше правило — це правило «однієї третини». Згідно нього, існують чотири зорових центри, які знаходяться на перетині ліній, які ділять площину рекламного повідомлення на дев'ять рівних частин. Відповідно, фотографії розміщають з урахуванням цих умов. Наступним є





Рекламна компанія пива «Staropramen»

правило «лівої руки», за умовами якого представники західних країн розглядають зображення з лівого верхнього кута, натомість, жителі Близького Сходу — із права на ліво [24].

Найчастіше рекламні повідомлення наповнюють необхідними візуальними компонентами, які одразу вказують на відповідну категорію споживачів. Серед часто вживаних є фотографічні зображення дітей, тварин, екзотичних куточків природи. Згідно з даними психологів, споживачі при перегляді фотографій із зображеними на них людьми, завжди звертають увагу на вирази облич, на погляди, міміку. Розглядають різні принципи, які активно застосовують у рекламному повідомленні. Найпершим є розподіл поглядів на прямі і непрямі, оскільки, зображення очей є ефективним способом привернути увагу. Часто використовують емоційні вирази вирази обличчя.

Візуальна глобалізація не оминула й Україну. Сьогодні фотографія вже стала складовою частиною графічного дизайну, зайняла домінуюче місце серед візуальних засобів. Світовий досвід та нагромаджені знання допомагають творити якісні мистецькі фотографічні зображення у рекламних повідомленнях. В Україні є численні зразки візуальної реклами, у яких фотозображення якісно виконані і вдало поєднані у композиційному просторі. Наприклад, реклама нового цифрового фотоапарату «Lumix» від виробника цифрової техніки «Panasonic», реклама від виробника львівського пива, мобільних операторів «Beeline», «Life», «МТС», реклами від мережі автозаправних комплексів «ОККО» і «Shell», від виробника мобільних телефонів «Nokia», «Samsung» та ін. У деяких зразках такої реклами візуальна частина повністю виконана іноземними фотографами та дизайнерами. Такі композиції лишень адаптовані у тексті і частково кореговані в Україні. Серед них рекламні повідомлення від мобільних операторів «Beeline», «МТС», від виробників побутової та цифрової техніки «Panasonic», «Samsung», від виробника мобільних телефонів «Nokia». Іноді, такі приклади є зразками для створення і організації реклами виробникам української візуальної реклами. Наприклад, у рекламі мобільного телефону «Nokia» фотозображення займають домінуюче місце, оскільки є уривком з телевізійного ролика. Відповідно фотографії допомагають заощадити час і спростити процес розпізнавання, запам'ятовування інформації. Портрети дітей якісно виконані і добре опрацьовані. Загалом у рекламному повідомленні візуальна частина вдало поєднюється із текстовою.













Використання образів відомих людей

У рекламних компаніях від мобільного оператора «Beeline» візуальне наповнення завжди залишається основним у композиційному просторі. Образи, використані на фотографіях завжди упізнавані. Переважно це звичайні, усміхненні люди, вбрання яких у корпоративних кольорах від мобільного оператора «Beeline». Іноді використовують персонажів з телевізійних роликів. У рекламах мобільного оператора візуальна частина вдало доповнюється текстовою частиною.

Серед зразків візуальної реклами повністю виконаних національними фотографами, дизайнерами є рекламні компанії мережі автозаправних комплексів «ОККО». Наприклад, для реклами нового виду пального «Pulls» використали образ відомого спортсмена Василя Вірастюка. Такий візуальний акцент підсилює дію рекламного слогану «Пальне нового покоління ОККО — це сила». Оскільки усі рекламні площини об'єднані однією сюжетною лінією, композицією, кольоровою гамою, створений образ спортсмена відповідає поставленому завданню. Вдале фотографічне рішення, якісно опрацьоване зображення можуть слугувати художньо-мистецьким зразком.

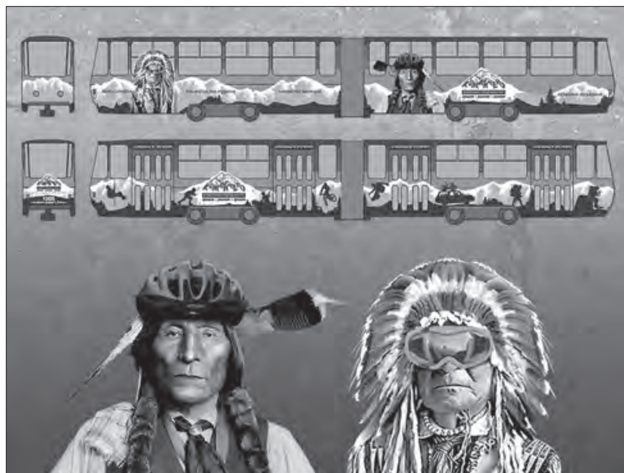
Цікавий образ використано для реклами зимового пального А-95. Ідея рекламної компанії полягала у тому, що цим пальним користуються у зимовий період. Відповідно персонаж був представлений як мешканець з Півночі. Він із задоволенням, з усмішкою на устах, з широкими жестами пропонував спробувати цей вид пального. Вдале композиційне оформлення, яскравий образ допомагають організувати рекламне повідомлення. Весь процес роботи здійснений українськими спеціалістами. Дане рекламне повідомлення є прикладом організації композиційного простору, вдалого використання і розміщення візуальної частини.

У буклеті з рекламою зрідженого газу роль візуальної частини переважає. Текстова частина доповнює фотографії, на яких зафіксовані процес заправки, загальний вигляд заправного комплексу. Весь фотографічний матеріал виконано у одній тональності, присутній процес кадрування, ретушування. Структура композиції вдало наповнена та поділена на візуальну і текстову частини.

Концепція рекламної компанії пива «Staropramen» розроблена українським агентством. Згідно з нею візуальна частина передає м'якість пива за рахунок теплої кольорової гами, відповідного середовища, складної композиції. У фотографічному зображенні всі елементи допомагають сформувати переконливе рекламне звернення до потенційного покупця.

Образ українця у вишиваній сорочці використано для рекламної компанії тарифного плану «Галичина» від мобільного оператора «Life». Виразне обличчя, яскраві емоції, широкі жести у руках, відкритість одразу привертають увагу до рекламного повідомлення. Ця рекламна компанія діяла тільки на території Західної України. На думку дослідників, образ органічно вписаний у даний регіон, оскільки, специфіка сприйняття візуального залежить від цільової аудиторії.

Образи звичайних людей в українській рекламній практиці часто використовують у рекламних компаніях мобільних операторів, розважальних закладів, фінансових установ, страхових компаній, та інших виробників. Також використовують образи відомих людей для передачі українському споживачу необхідної інформації. В українській візуальній рекламі часто зустрічаються фотозображення Василя Вірастюка, співаків Ані Лорак, Андрія Скрябіна і Ірини



Вирішення рекламного повідомлення спортивного спорядження «Команчеро»

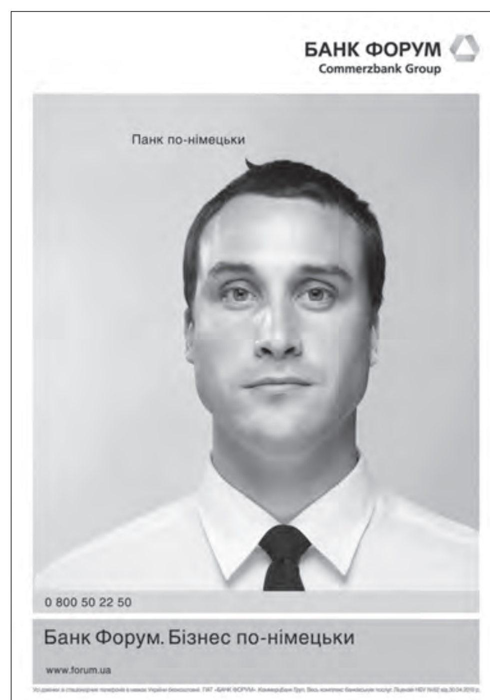
Білик, ведучого Савіка Шустера, акторів театру та кіно, багато інших відомих людей. Образи знаменитостей зустрічаються у рекламних компаніях «Oriflame», «Корона», «UFO», «Daewoo», «ОККО», «Альцест», «Десант», «Fox Mart», «Avon», «Olay», «МТС», «Тульчинка» та у іншій рекламі. Маніпулювання образами відомих людей допомагає скласти позитивне враження.

Для організації календаря для мобільного оператора «МТС» на 2011 рік використані фотографії моделей, тіла яких розписані візерунками. Робота здійснена українською агенцією. Фотографії моделей якісно виконані та опрацьовані у різних кольорових гамах окремо для кожного місяця.

Вдалим є вирішення рекламного повідомлення спортивного спорядження «Команчеро». Було використано образи індіанців у спортивному одязі. Витримана кольорова гама у чотирьох тонах підтримує основні акценти у композиції рекламного повідомлення — фотозображення. Вдало виконана візуальна частина домінує.

Зразками якісного художньо-образного вирішення є рекламні постери «Панк по-німецьки» і «Хаос по-німецьки», які використано для рекламної кампанії банку «Форум». Ідея рекламної компанії полягала у просуванні нового позиціонування банку під слоганом «Бізнес по-німецьки», тому реклама побудована на іронізуванні над особливою німецькою рисою характеру — організованістю. Відповідно ці постери лаконічні у виконанні, рекламний простір добре організований, немає зайвих елементів. Зображені на постерах людина і скріп-





Вирішення рекламних постерів «Панк по-німецьки» і «Хаос по-німецьки», які використано для рекламної кампанії банку «Форум»

ки використані для гіперболізації ситуацій. У даних рекламних повідомленнях візуальна частина активно домінує. Фотографії у рекламних зверненнях якісно виконані і опрацьовані в одній кольоровій гамі. Проте візуальна частина не може самостійно існувати і без підтримки текстової частини не передає ідеї рекламної компанії. У поєднанні ці два компоненти допомагають донести до споживача головну думку про те, що всі процеси у банку упорядковані. Дані рекламні постери розроблені і повністю виконані українським агентством «Ogilvy Group Ukraine», яке за виконану роботу для банку «Форум» отримало золоту медаль на європейському фестивалі «Epica Awards 2010».

З огляду на рівень художньо-мистецького виконання варто звернути увагу на рекламну кампанію для підтримки конкурсу «Art Directors Club Awards» в Україні. Було використано серію рекламних повідомлень, схожих за змістом. Ідея компанії полягала у тому, щоб кожний учасник представив свої рекламні та графічні роботи, брав участь у конкурсі і довів, що гідний бути переможцем не лише в очах своїх рідних. У підтримку візуальної частини використано текстову частину і слоган «Вибач, але ми не твоя мама». Тому у рекламі використано фотографії членів журі у жіночих платтях. Робота характеризується якісно виконаними і виразними портретами, нерекламним стилем фотографій. У кожній композиції відображаються різні побутові сцени у відповідному середовищі. Роботу над рекламною компанією проводила українська агенція «Leo Burnett Ukraine». На постерах із рекламою бальзаму після гоління і гелю для душу із серії косметики «Nivea for Men» зображено обличчя задоволених чоловіків. Два постери виконані у одній кольоровій гамі, для них характерним є спільне композиційне рішення.

Вдалою ідеєю вирізняється рекламне повідомлення ліків «Вітрум кальціум». Для підтримки слогану «Залізне здоров'я ваших кісток» використано зображення скелету руки, який складений з гайкових ключів. У нижній частині композиції для кращого сприйняття розміщено банку з ліками. Візуальна частина, складена методом колажу.

Розглядаючи зразки української візуальної реклами, логічно зробити висновок, що вони не завжди допомагають передати необхідний сигнал споживачу. Наприклад, у рекламному повідомленні банку «Кредит Дніпро» використано образ відомої акторки театру і кіно Ади Роговцової. Цікаве фотозображення літньої жінки повинно було б сформувати звернення пенсійної програми банку до певної цільової аудиторії — пенсіонерів. Проте, візуальна частина у даній рекламі не може



Рекламна кампанія для підтримки конкурсу «Art Directors Club Awards» в Україні.

існувати як самостійна одиниця композиції без підтримки текстової, яка повинна була пояснити присутність образу акторки. Тому поставлене завдання не виконано.

У рекламній компанії «Макбуд» відсутні акценти у композиційному рішенні і візуальна частина витісняється текстовою. На тлі складної композиції, яка членується різноманітними фактурами, безліччю кольорів, ефектів розміщено логотип, текстову частину. Праворуч знаходиться складне фотографічне зображення. У рекламному повідомленні відсутня виразність у візуальній та текстовій частинах.

У рекламі мережі магазинів комп'ютерної та цифрової техніки «Комп'ютерний Всесвіт» введено змістове повідомлення, яке обмежує можливість інтерпретації зображення. Композиційне вирішення характеризується значним перенасиченням текстової частини, яка витісняє фотографію. Тому, візуальний компонент отримує статус звичайного фотозображення.

При організації рекламного повідомлення для оформлення транспорту футбольного клубу «Львів» використано колаж з елементами відомих пам'яток старовинного міста. На тлі такого зображення роз-





Реклама бальзаму після гоління і гелю для душу із серії косметики «Nivea for Men»

міщено текст. Проблема полягає у неправильній організації елементів, відсутність акценту у композиції, зв'язку між візуальною і текстовою частинами.

У рекламі для салону краси та здоров'я «Орхідея & К» вразливим є композиційне вирішення. Одразу складно зрозуміти зміст даного повідомлення і прив'язку його до закладу з надання послуг релаксації. Візуалізація є складною, тому не сприймається споживачем і не виконує свого завдання. У даній композиції домінуюче місце повинно належити фотографії.

Приклади закордонної реклами відрізняються від українських зразків. Нестандартний підхід до формування рекламного звернення допомагає європейським фахівцям створювати якісну і цікаву рекламу. Серед вдалих зразків є рекламні компанії мобільних операторів «Nokia», «Samsung», виробника цифрової техніки «Sony», «Panasonic», автомобільних компаній «Mercedes-benz», «BMW», «Toyota», «Skoda», виробників алкогольних напоїв «Stella Artois», «Beck's», «Carlsberg», «Tuborg» та інших компаній. Наприклад, вдалою з точки зору мистецької образності є реклама виробника цифрової і побутової техніки «Samsung». У рекламній компанії «Samsung. Optical Zoom 24x» використано кілька сюжетів, які об'єднані однією композицією, домінуванням візуальної частини. Ідея даної рекламної компанії полягає у відвіданні різних частин світу з фотоапаратом «Samsung». Для кожного повідомлення характерні зображення невідомих куточків світу з надмірним підкресленням цікавих елементів у фотографії.

Прикладом художньо-стилістичної єдності є рекламна компанія «Samsung Navibot. The smarter robotic vacuum cleaner». У кожному рекламному повідомленні відображені різні життєві ситуації, середовища, у яких перебувають звичайні люди. Наприклад, у одному з повідомлень зображено процес гри у теніс, під час якого спортсменка з легкістю пилососить. В іншому сюжеті гравець боулінгу під час гри також пилососить. Третя сцена відображає відпочинок жінки, під час якого вона з радістю прибирає. Основний акцент у серії рекламних повідомлень належить візуальній частині, яка вдало підтримується текстом. Весь рекламний простір добре організований, кожний його елемент відіграє свою роль.

Вдалими є рекламні компанії від «Volkswagen Caddy» і «Ford». У кожному рекламному повідомленні якісно виконані і опрацьовані фотографії автомобілів, які доповнюють і підтримують текстові частини. У композиції фотозображення займають основний простір і активно домінують.

Перед використанням більшість фотоматеріалів у рекламі проходять процес пост-обробки. Здійснюють його за допомогою професійних програм, технічні можливості яких активно удосконалюються. Серед переліку таких програмних забезпечень найпопулярнішими є: «Adobe Photoshop», «GIMP», «Corel Photo Paint», «Pixel image editor», «Visualizer



Рекламне повідомлення ліків «Вітрум кальціум»



Реклама салону краси та здоров'я «Орхідея & К»



Рекламне повідомлення для банку «Кредит Дніпро»



Рекламна компанія «Макбуд»



Реклама мережі магазинів комп'ютерної та цифрової техніки «Комп'ютерний Всесвіт»

Photo Studio», та багато інших. Окрім галузі реклами їхні технічні можливості активно використовуються у наукових дослідженнях, у медицині. Сьогодні фотографи завдяки можливостям таких програмних редакторів створюють цілі композиції, колажі, які вражають професійністю, особливо у ре-







Рекламна компанія «Samsung.Optical Zoom 24x»







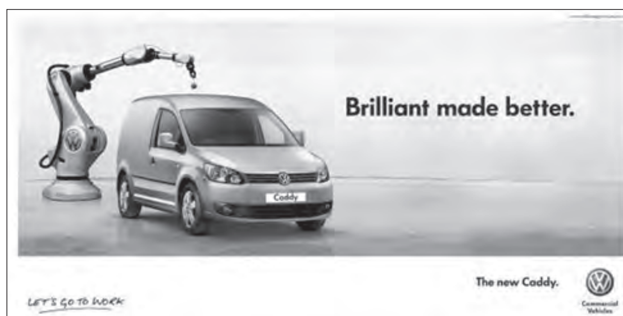
Рекламна компанія «Samsung Navibot»

клamі. Серед відомих майстрів можна відзначити одного з високооплачуваних фотографів у світі Андреаса Гурські, який активно використовує комп'ютерні технології для створення своїх колажів, французького фотографа Романа Лоурента, сингапурського фотографа Едло Кава, який володіє відомою студією «Phenomenon» та інших. Серед фотографів, популярних у світі рекламного бізнесу, які користуються засобами програмних забезпечень стали Джон Кларідж, тайський фотограф Сечаран Путонг, індонезійський фотограф і ретушер Херу Суріоко, роботи якого використані для реклами «Honda», «Samsung», «Dove», «Fuji», «Mercedes-Benz», «Rexona», «Clear», «Toshiba», «Mitsubishi», американський фотограф Террі Річардсон, який працює з торговими марками «Gucci», «Sisley», «Levi's»,

«Nike», та журналами «Vogue» і «Bazaar», норвезький фотограф Сольве Сандсбо, який відомий в індустрії моди і співпрацює з відомими марками «Gucci», «Dior», «Alexander McQueen», «Hermes», «Armani», Марк Селінджер, Енні Лейбовітц, Димитріс Теочаріс та багато інших фотомайстрів.

Існують різні погляди на використання програмних забезпечень, безпосередньо «Adobe Photoshop» для обробки рекламних матеріалів. На сьогоднішній день існує протистояння між прихильниками і противниками цифрового редагування фотозображень. Наприклад, німецький журнал «Brigitte» повідомив про свої наміри відмовитись від використання ретушування на своїх сторінках. У Великобританії деякі члени політичних партій проводять зустрічі із представниками глянцевих журналів, виробниками реклами з метою переконати їх відмовитись від процесу ретушування у графічних редакторах для візуальної реклами. У конкурсі «World Press Photo 2010» у призовому місці в номінації «Спортивна фотографія» було відмовлено харківському фотокореспонденту Степану Рудику через використання комп'ютерних технологій для обробки фотографії. Незадоволення у суспільстві викликала реклама пальт від «London Fog». У ній рекламодавці розмістили фотографії моделі Жизель Бундхен, яка на той момент перебувала на пізньому терміні вагітності. Проте у рекламі відсутні ознаки вагітності, що одразу привернуло увагу громадськості. Серед компаній, проведених без використання процесу обробки відома «Compaign For Real Beauty» для косметичної фірми «Dove». У журналах і газетах були розміщені фотографії невідомих жінок, а на телебаченні продемонстровані телевізійні ролики. Мета даної рекламної компанії полягала у тому, що звичайна жінка може стати також привабливою, як відомі люди завдяки графічним редакторам.

Частина фотографів не вбачають у фотороботах, які редаговані за допомогою графічних редакторів, жодної художньої цінності. На думку багатьох з них, зображення, виконане повністю засобами комп'ютерних технологій, є ненатуральним і неправдивим. Але без сучасних технічних досягнень неможливо обійтись. На думку Рікардо Бусі, генерального секретаря FIAP міжнародної фотографічної організації, до якої входять фотографи з 110 країн світу, графічні програми для фотографа є корисні, однак не основні. Він підкреслює, що ретушування існувало у минулому і принцип роботи не відрізняється від сучасного редагування [11, 4]. Насправді жодному фотографу не буде складно створювати шедеври за допомогою будь-яких засобів. Рікардо Бусі вважає, що справжнє мистецтво не залежить від технічних можливостей. Розвиток інформаційних і цифрових технологій у XX столітті вплинув на появу нового розуміння і підходу до сучасного мистецтва фотографії. Він спонукає фотографів до експериментів з комп'ютерними технологіями.





Рекламні компанії від «Volkswagen Caddy» і «Ford»

На сьогоднішній день значення фотографії у рекламі зростає. Поява та розвиток нової фотографічної техніки, професійний розвиток фотографів формує потребу у якісній рекламі. Серед відомих українських рекламних фотографів є Олександр Жадан, Павло Вржещ, який більше відомий загалу під псевдонімом Павло Клубнікін і вперше серед українських фотомитців потрапив до списку 200 найкращих рекламних фотографів у світі, Олександр Задирака, Олександр Мордерер, який виконував замовлення для журналів «ELLE», «Cosmopolitan», «EGO», «FHM», «XXL» і для реклами «Ericsson», «Procter & Gambele», «Hewlett Packard», «Lucky Strike»,

«Kievstar», «Lukoil», Сергій Поляков, Тарас Гіба, Роман Шишак, Олександр Котляров, Дмитро Кухар, який працює над каталогами, буклетами для великих сіток гіпермаркетів, Олександр Новицький, який фотографував для календарів, рекламних каталогів, буклетів для реклами «Живчика», «Lambre», ювелірних заводів, фірм, підприємств, журналів «Наталі», «RIA», і газет «Високий замок» і «Прес Центр», Василь Палійчук, та інші. Рекламні фотографи під час роботи співпрацюють із засобами масової інформації, знайомляться з кон'юнктурою ринку та бажаннями споживачів, з розвитком новітніх технологій. Після урахування усіх цих аспектів з'являється якісне зображення.

Поступово, досягаючи певного художнього рівня, реклама почала активно взаємодіяти із різними видами художньої культури, зокрема з фотомистецтвом. Фотографія посідає особливе місце і відіграє важливу роль у сучасному мистецтві реклами. Завдяки новим тенденціям розвитку візуального формуються і розвиваються стильові особливості художньої фотографії у сучасній рекламній практиці. З появою нових вимог зростає професійний рівень українських фотографів. Сьогодні вони можуть одночасно генерувати ідею, шукати шляхи її розвитку і поетапно реалізувати її на практиці. У результаті розвитку новітніх технологій удосконалюється фототехніка, яка дозволяє створювати точні зображення навколишнього світу, покращувати технологічний процес. Відповідно якість фотозображення удосконалюється. Розвиток рекламної фотографії в Україні проходить свій шлях. Формуються свої школи із національними стильовими особливостями. Проте стан сучасної рекламної фотографії ще поступається актуальним європейськими традиціями. Рівень більшості робіт викликає відчуття відсутності авторської індивідуальності, а саме ця особливість характеризує роботи відомих світових фотографів. Тому необхідно досліджувати і вивчати закордонний досвід.

У порівнянні із закордонною рекламою, рівень української значно нижчий. Розглядаючи зразки іноземних рекламних компаній зрозуміло, що вітчизняна реклама ще не відповідає сучасному світовому рівню творчості, який використовує різні засоби та форми впливу на споживача. Відповідно можливості реклами в Україні недостатньо реалізовані і не допомагають формувати естетичний смак аудиторії. На вітчизняному ринку з'являється велика кількість імпортних товарів і послуг, які підкріплені рекламною підтримкою. Вдало продумані і якісно проведені рекламні компанії приносять естетичну насолоду, яка мотивує процес споживання, впливає на уявлення про цінність та корисність. Проте в Україні поступово росте художній рівень візуальної реклами, формується новий підхід для її створення. Вона охоплює нові сфери людської життєдіяльності, поступово формується в окремий вид образотворчого мистецтва. Рекламодавці починають застосовувати різні засоби для впливу на свідомість людей, опираючись на споживацьку і естетичну виразність.

1. *Берман Б.* Маркетинг / Б. Берман, Дж. Р. Эванс. — М. : Сирин, 2004. — 278 с.
2. *Бове К.* Современная реклама / К. Бове, У. Аренс ; под ред. О.А. Феофанова. — Тольятти : Довгань, 1995. — 704 с.
3. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. С. Зенкина. — М. : Рудомино, 1995. — 173 с.
4. *Браун Р.* Реклама в розничной торговле США / Р. Браун, Ч. Эдвардс. — К. : Сфера Слово, 2001. — 272 с.
5. *Бурейчак Т.* Коммодифіковане тіло: дискурси тілесності в українській рекламі / Т. Бурейчак // Вісник Львівського університету: Серія соціологічна. — Львів : ЛНУ ім. Ів. Франка, 2007. — Вип. 1. — С. 149—161.
6. *Вильямсон Ю.* Создание гендера / Ю. Вильямсон // Труды СПбФ ИС РАН. — СПб., 1997. — С. 96—134.
7. *Дейян А.* Реклама / А. Дейян. — М. : Сирин, 2002. — 144 с.
8. *Жовтняньська В.В.* Можливості художніх засобів візуальної реклами у формуванні образу рекламованої продукції // Наукові студії із соціальної і політичної психології : збірник статей / Академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. — Вип. 3-6. — К., 2000. — С. 191—198.
9. *Каневский Е.М.* Эффективность рекламы / Е.М. Каневский. — М. : Экономика, 1980. — 192 с.
10. *Кара-Мурза С.Г.* Манипуляция сознанием / С.Г. Кара-Мурза. — М. : Алгоритм, 2000. — 688 с.
11. *Куруц Л.* Генеральний секретар FIAP Рікардо Бусі: «В Україні шукаю щиру українську душу...» / Л. Куруц // Високий замок. — 2009. — № 161.
12. *Луман Н.* Реальность массмедиа / Н. Луман. — М. : Праксис, 2005. — 256 с.
13. *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Л. Малви // Антология гендерных исследований : сб. пер. / сост. и комментарии Е.А. Гаповой и А.Р. Усмановой. — Минск : Пропилеи, 2000. — С. 280—296
14. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриаль-

ного общества / Г. Маркузе; пер. с англ. А.А. Юдина. — М. : АСТ, 2003. — 526 с.
15. *Назайкин А.Н.* Иллюстрирование рекламы / А.Н. Назайкин. — М. : Эксмо, 2005. — 320 с.
16. *Огилви Д.* Огилви о рекламе / Д. Огилви. — М. : Эксмо, 2006. — 232 с.
17. *Рожков И.Я.* «Реклама: планка для «профи» : реклама в условиях рынка 90-х / И.Я. Рожков. — М. : Юрайт, 1997. — 208 с.
18. *Симоненко Світлана Миколаївна.* Психологія візуального мислення : дис. д-ра психол. наук: 19.00.01 / Південноукраїнський держ. педагогічний ун-т (м. Одеса) ім. К.Д Ушинського. — Одеса, 2005. — 462 арк. : рис. — Бібліогр.: арк. 391—433.
19. *Скотт Д.* Новые правила маркетинга и PR: Как использовать социальные сети, блоги, подкасты и вирусный маркетинг для непосредственного контакта с покупателем / Д. Скотт. — М. : Альпина Бизнес Букс, 2011. — 349 с.
20. *Суїменко Є.* Реклама: економічні функції та психологічний терор / Є. Суїменко // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. — 2004. — № 1. — С. 135—151.
21. *Суковата В.* Гендерний аналіз реклами / В. Суковата // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. — 2002. — № 2.
22. *Шнейдеров В.С.* Фотография, реклама, дизайн на компьютере / В.С. Шнейдеров. — СПб. : Питер, 2004. — 332 с.
23. *Berger J.* Ways of seeing / J. Berger. — London : Pehguin Books, 1972.
24. *Gardner R.* Reference, Image, Text in German and Australian Advertising Posters / R. Gardner, S. Luchtenberg // Journal of Pragmatics. — 2000. — Vol. 32. — № 2. — P. 1807—1821.
25. *Сердюкова Ю.* Изучение влияния телевизионной и печатной рекламы на гендерные стереотипы подростков: [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://fpo.ru/i/konkurs/Serdjukova_YU_A.doc

Marianna Medvid-Yurkiv

ON PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF VISUAL ADVERTISING: UKRAINIAN REALIA

The article has been focused on studies in artistic and stylistic peculiarities of visual advertising in Ukraine. It throws some light upon certain trends in development of stylistic features of fine art photography used by visual advertisers and analyses the usage of photo artifacts *via* studying the samples of contemporary advertisements.

Keywords: visual advertising, fine art photography, Ukrainian advertising photography, advertising agencies, visual means, advertising companies, consumer.

Марианна Медвидь-Юркив

ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ: УКРАИНСКИЕ РЕАЛИИ

Статья посвящена изучению художественно-стилистических особенностей визуальной рекламы в Украине. Исследованы тенденции развития стилевых особенностей художественной фотографии в визуальной рекламе, сделан анализ использования произведений фотоискусства на примере современных образцов рекламных объявлений.

Ключевые слова: визуальная реклама, художественная фотография, украинская рекламная фотография, рекламные агентства, визуальные средства, рекламные компании, потребитель.



Мар'яна ДЗЮБА

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ ВІРИ ТАРАСЕНКО

У статті розглядаються питання становлення та творчості самбірської художниці за покликанням та вчителя за фахом Віри Тарасенко. Вона є оригінальною особистістю в пошуках індивідуального підходу в розвитку малярства, яка свій талант розкриває у різних жанрах, а найкраще у пейзажах. Висвітлено її виставкову діяльність та громадське кредо.

Ключові слова: художниця, діяльність, творчість, жанри, тема.

Палітра Віри Тарасенко є багатою і неосяжною. Вона має амплуа живописця й емоційного графіка. Творчість художниці відома не тільки на Самбірщині, але й далеко за її межами. Вона надзвичайно вимоглива до того, що саме творить, що виходить з-під її пензля, як твори сприймає глядач. А головне: творенню кожної композиції передує велика праця. Картини Віри Миколаївни неодноразово експонувалися на обласних, всеукраїнських персональних виставках, групові — у рідному Самборі, Львові, Ужгороді, Парижі. Понад 30 років є незмінним керівником Студії образотворчого мистецтва, яка була заснована її вчителем-художником Миколою Васильовичем Прокопенком у 40-х роках XX ст.

До її творчості неодноразово зверталися Л. Рондяк, С. Петруш, М. Сенейко, О. Сторож, статті яких вимагають систематизації та створення на цій основі характеристик творчості мисткині. Як правило, журналісти з мистецьких імпрез відтворюють думки інших, але не цього разу. Своєю скромністю, простотою, непересічним талантом з початку творчого життя художниця стала улюбленицею преси. Про її роботу у студії пише у вступному слові до альбому «Зразковий художній колектив» М. Садловські. В журналі «Арт-клас» поміщена стаття, в якій описується про її життя та творчість. Г. Машура у краєзнавчому нарисі «Самбір і Самбірщина» згадує у декількох реченнях про домашню картинну галерею Віри Тарасенко, описує її колекцію. З їхньою допомогою можна з'ясувати особливості мистецької діяльності Віри Тарасенко в умовах провінційного містечка.

Актуальним є розкриття естетичної та тематичної проблематики творчості художниці, усієї різноманітності творчих амплуа, в яких виявила себе мисткиня.

Метою запропонованої статті є висвітлення життя та творчості В. Тарасенко.

Віри Миколаївна Тарасенко народилася 1954 р. в Самборі у мистецькій сім'ї. Як розповідає художниця, що понад 50 років тому вона вперше взяла пензель в руки, її вразило казкове засніжене дерево, яке намалювала мама. Таке саме було за вікном їхнього будинку. «Я теж так хочу малювати», — сказала. Помітивши зачарований погляд доньки, мама вирішила відвести її в самбірську Студію образотворчого мистецтва, яка була заснована у 1946 р. художником М. Прокопенком.

Цей світ мистецтва настільки захопив маленьку дівчинку, що покинути його вона не змогла вже ні-

коли. Потрапивши у художню студію, наставник ненав'язливо розповідав вихованцям про прекрасне мистецтво живопису, власним прикладом надихав служити йому, вважаючи, що усі ми прийшли на світ, щоб змінити його на краще. Та засоби для цього обираємо різні: натхненне слово, гармонію звуків або яскраву палітру кольорів чи виразну лінію графічного зображення.

Тому, коли прийшов час обирати майбутню професію — сумнівів бути не могло. Віра Тарасенко вступила до Ужгородського художнього училища, яке славилося своєю надзвичайно сильною художньою школою. Та спеціальності кераміста їй було замало, тому вона закінчила ще Львівський поліграфічний інститут ім. Івана Федорова.

Прекрасно, коли творець-художник знаходить визнання, у нього з'являються учні-послідовники [5, с. 3], що неодмінно стосується мисткині.

Ставши професійним художником, Віра Миколаївна з 1976 р. є керівником тієї ж студії. Зараз сюди своїх дітей приводять батьки, які самі вчилися у Віри Тарасенко. Вона не тільки вчить дітей малювати, а також веде підготовку до наступних конкурсів та фестивалів в різних країнах — Македонії, Чехії, Лівії, Болгарії, Румунії, Польщі, Росії й Франції. У 2006 р. Студія була нагороджена почесним званням «зразковий художній колектив». Постійно отримують дипломи міських, обласних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Крім того, вона організовує щорічний конкурс малюнка на асфальті. Цей конкурс проходить на головній площі міста поблизу ратуші з 1970 р. Самбір — єдине місто в Україні, в якому збереглась така традиція.

Незважаючи на постійну працю зі студійцями, вона реалізує себе як талановита художниця. Багато людей витрачають свою енергію на тисячі дрібниць, а вона витрачає її на створення картин [3, с. 1].

Віра Тарасенко експонується з 1984 р. Її виставки — прагнення показати людям, що художник — це не лише картина, але й акварель і кераміка, олівець і кулькова ручка. Їй хочеться, щоб глядачі хоч трошки розбиралися в живописі, і радіє, коли вони милуються мазком, настроєм картини, дивуються, що багато разів бачили ці сюжети чи явища в природі і житті, але не надавали цьому особливого значення. Як зазначив львівський художник Євген Безніско (учень Миколи Прокопенка і найкращий друг художниці), що не досить бути талановитим, треба вміти дарувати тепло у роботах, а вона це вміє робити [8, с. 3].

Коли у Франції (1989 р.) побачили її картини, сказали в унісон: «Та ви ж маєте у Самборі перлину!» [9, с. 2]. Про заслужений авторитет Віри Миколаївни свідчили телеграми з-за кордону, де її знають, мають картини у приватних колекціях. Так, були ґратуляції з Німеччини, Франції, Італії.

У 2000 р. Віра Тарасенко відкрила для відвідування Домашню картинну галерею. Там експонується 170 картин (її власних творів) живопису і 40 картин її вчителя Миколи Прокопенка. Крім того, у запасниках зберігаються понад 300 акварелей і графічних робіт, близько 200 етюдів. У галереї крім живопису експонується 60 керамічних, в основному мініатюрних робіт, виготовлених Вірою Миколаївною, а також колекції ключів до висячих і внутрішніх дверних замків, замків шкатулок, колекції самоварів, прасок [2, с. 152].

Її багатогранну працю митця і незмінного, протягом 35 років, керівника студії образотворчого мистецтва БДЮТ — зразкового художнього колективу, було оцінено та прийнято у 2008 р. до Національної Спілки художників України.

Своєрідним висновком прожитого і нагадуванням про зроблене була виставка, яка відбулася в березні 2011 р. у старовинному прикарпатському місті Самбір. Це була подія урочиста і шляхетна, радісна і очікувана. В історико-етнографічному музеї «Бойківщина» (єдиний музей у місті) відкрилась надзвичайна Ювілейна експозиція, присвячена трьом датам — 100-річчю від дня народження художника і педагога Миколи Васильовича Прокопенка (1911—1996), 65-річчю Студії та 40-річчю педагогічної діяльності послідовниці і учениці Миколи Васильовича Віри Тарасенко.

На потрійний ювілей приїхали відомі львівські митці: Орест Скоп, Лев Скоп — відомий реставратор, Дмитро Гунц, галерист, інсталятор Анна Сидоренко, художник-фотограф Олексій Іутін, композитор і музикант Лев Приходько, голова Львівської обласної організації НСХУ Олег Микита.

На цій виставці Віра Миколаївна експонувала не лише свої роботи, але й твори свого вчителя, своїх учнів та колег-художників — твори яких просякнуті любов'ю до природи і людей [10, с. 4].

Її творча душа зачарована життям, має природне прагнення не загубитися серед співбратів з мистецтва і залишається вірною собі, зберегти своє бачення світу, прожити життя в мистецтві — це найбільше її щастя [6, с. 5].

Вона малює. Відпочине кілька днів після виставки, набереться сил — і знову за роботу. Із спостережень з'являться нові замальовки і етюди, аби не втратити щойно побачене, що вразило. Має намір зробити серію портретів своїх наймолодших учнів.

У її творчості домінують світлі мотиви. Але є триптих, що змушує замислитися: людина-птах з важкими крилами, що не дають піднятися; старець, умудрений досвідом, але до нього, видно, далеко не кожен прагне прислухатися; група людей в пошуках світлішого шляху.

Здається, художниця знайшла себе у жанрах. Якщо це портрет, то не лише зовнішня схожість, але й властивості характеру («Сашко», «Старенька»). Кожен із них несе в собі частинки життя людини, яку вона зображувала. На портреті очі розказують свою історію. В одних очах ми бачимо незрозумілий смуток, а в інших іскорки радості і гарний настрій. Ще одні звертають на себе увагу своєю загадковістю і відчутною таємницею. А деякі ховають свої погляди, забороняючи нам втручатися. Так вони і залишаються не розгаданими таємницями.

Як людина глибоко віруюча, віддала данину сакральному мистецтву («Каплиця», «Церква с. Кульчиці» з похиленими від часу хрестами). До десятка церков залишилося навічно на полотнах і картонах художниці.

Надто любить натюрморти. Низка грибів, цибулина, дерев'яна ложка, старовинна кавомолка, глечик («Вишитий рушник»). А квіти — це окрема сторінка її творчості: чорнобривці, незабудки, польові квіти, композиції з висушених квітів. Картини з квітами веселять душу, ніби відчуваєш запах ніжних або яскравих рослин. Та чи можуть бути квіти «мертві»?! Вони ж горять палітрою сонячних барв, а сухі букети віддають тепло кожному, хто тільки на них гляне. «Не викидайте сухих квітів», — промовляють до нас натюрморти художниці, бо коли закінчується наше земне життя, то починається нове, довше, безкінечне життя спогадів. Жовтогарячі квіти, які контрастують на холодному фоні, неначе живе дихання. Саме зображення є фактурним і манить нас торкнутися його, відчути рельєф пелюсток квітів, які рвуться назовні до людей і, здається, ми відчуваємо їхній аромат [4, с. 2].

Кожен твір несе емоції, що переповнюють її душу. Всі ці картини такі різні, разом вони створюють незабутній колорит прочитаних, перегорнутих сторінок книги — творчості однієї людини, — художниці Віри Тарасенко. У творчому доробку є натюрморти, портрети, та найбільшої уваги заслуговують її пейзажі, у яких гори, поля, дерева, квіти, архітектура розказують свою дивовижну історію [1, с. 99].

Пейзаж — це важливий для художниці жанр. Енергія фарб, мазків. Стан природи збуджував і збуджує її. Ніщо так не виховує людський дух, як природа. Куточки її на Самбірщині та Прикарпатті сотні разів бачили художницю за мольбертом.

Така любов до пейзажів була втілена ще у самбірській школі образотворчого мистецтва, завдяки наставникові Миколі Прокопенку, який часто організовував пленерні поїздки у Карпати. Перебуваючи серед природи, гірських річок, густих лісів та буяння запашних трав, все це не могло не втілитися у творчість художниці. Вона зрозуміла, що природа — це не просто сухе відображення дійсності, а наповнена змістом різного життя («В Розлучі», «Сірий день»).

Її пейзажі виконані у цікавій манері лесування та фактурними мазками техніки імпасто, де реалістичні елементи поєднуються із широкими імпресіоністичними плямами, плавно переходячи у витончені лінії. М'яке колірне співвідношення переходить у яскраві, сміливі мазки.

Віра Тарасенко виходить на пошуки для свого нового творіння після обіду, бо кожна художньо освічена людина знає, що найкращі кольори природа отримує в подарунок від дня або свіжого ранку, або коли сонце покидає свій небесний п'єдестал, тобто рухається до свого заходу. Вона простує вулицями, парками. Тут перед нею постають знані з дитинства вулички Самбора, виходячи у безкраї поля з невинним цвітом трав, з їхніми переливами, що примушують задуматися, шукаючи чогось нового й небуденного, чого раніше не було. Перед нею постають сільські пейзажі на окраїні гір з маленькими хатинками, що розташувалася у підніжжі, де буянять густі ліси. Вони переливаються від темно- до яснозеленого. Сінокоси та поля з плавними лі-

нійними переходами опускаються додолу. Саме вони привертають на себе увагу своєю різнобарвністю та динамікою ліній.

Відомо, що Віра Миколаївна захоплюється класичною музикою, ще з навчання у Миколи Прокопенка, і це для неї є закономірним явищем, вона допомагає уважніше прислухатися до звуків природи (до шуму вітру та хлюпотіння води, тріскоту гілок і шепоту трав), краще її відчувати. У цьому, очевидно, відповідь на запитання, чому серед її мотивів часом такі несподівані моменти природи. Тому, що вона не тільки вміє бачити природу, а вміє її почути.

Особливо цікавими є її «спостереження» на полотні за пейзажами Карпат. Художниця часто вибирає несподівані ракурси, зіставлення таких мотивів, які пересічна людина не зауважила б, які змушують глядача вже давно відомі речі побачити очима художника, спонукають до роздумів.

Інколи художниця зображує, немов завісу, високі дерева, що простягаються на всю висоту полотна. Ця темнозелена вуаль закриває перед глядачем деяку частину зображуваного пейзажу.

Чи не загадковими стають міста у вечірній період доби, немов місто охоплює щось містичне. Таке відчуття виникає від пейзажів Віри Тарасенко, присвячених старій архітектурі міста. Наприклад, це може бути зал камерної та органної музики в поєднанні із модерними будівлями, яких оповила ніч.

Її творчий доробок — вміння особливо відчувати естетику композиції зображувальної площини. Це одна з тих рис характеру митця, яка не дозволяє їй легковажного ставлення до створюваного на полотні, вдавання до випадковостей.

Художниця — як одна велика книга, а її картини, особливі й не схожі одна на одну. Вони ніби незакінчене оповідання, де в кульмінаційну мить стоять три крапки, бо продовження залежить від читача, від його уяви, від того, в які незвідані місця вона несе його на своїх крилах. І хоча всі вони такі різні, разом створюють незабутній колорит прочитаних, перегорнутих сторінок книги — творчості однієї людини, — художниці Віри Тарасенко. Мабуть — ознака таланту. Своєю працею, талантом художниця ствердила, що творче життя у Самборі не затухає, що це древнє місто завжди славилося яскравими особистостями [7, с. 5].

Працьовитість і скромність притаманні цій художниці. Наша культура виживає за рахунок таких талантів, які володіють інтелігентністю, витонченістю душі, глибиною думок, спокійними, десь далеко в творчому задумі очі і невгасиме горіння й далі віддавати себе мистецтву. Маємо надію, що усі життєві перипетії будуть тільки позитивно відображатися в подальшій творчості та сприятимуть завжди натхненню, можливості реалізовувати всі мистецькі задуми та плани.

Отже мистецька діяльність Віри Тарасенко є характерним для неї сприйняттям навколишнього середовища, через призму кольорів та ліній, наповнених поезією. Народившись у творчій сім'ї, а згодом і виховуючись в непересічного митця, все це вплинуло на подальше формування її як творчої особистості із тонким відчуттям природи, архітектури, побутових речей та людей, що знаходили своє втілення у численних полотнах мисткині. Художниця Віра Тарасенко знайшла себе у різних жанрах, однак її тонка жіноча натура якнайкраще втілена у пейзажах. Навколишня дійсність наповнилася ліричним звучання, радісним чи сумним настроєм.

Небагато можна назвати художників, які так самовіддано працюють. — Це її спосіб життя. Вона пропонує нам своє бачення світу.

Навчаючись у художника реалістичної школи М. Прокопенка, це мало вплив і на її творчість. Проте строгого реаліста з неї не вийшло. Тому в її роботах можна побачити цікаве поєднання техніки лесування з імпасто, дрібних плям із широкими, витончених ліній із дещо незграбними. Все й надає її полотнам, аркушам цікавої мови.

Та вона проявила себе не лише як талановита мисткиня, але й як прекрасний педагог, виховавши два покоління молодих художників. Тут варто згадати про її неодноразові виставки, організовані не лише для себе, але й і для її вихованців, які відбувалися в Україні та за кордоном. Отримала бажане визнання, до якого Віра Миколаївна пройшла нелегкий творчий шлях.

Мистецька діяльність Віри Тарасенко може стати предметом зацікавлень широкого кола мистецтвознавців для поглибленого вивчення особливостей творчості художниці та зіставлення з доробком митців, схожих у виконанні, з'ясування переваг творчої праці в умовах провінції.

1. *Гак Л.* Віра Тарасенко / Л. Гак // Арт-клас. — Львів : ЛІППО, 2007. — № 2. — С. 96.
2. *Машура Г.* Самбір і Самбірщина / Г. Машура. — Дрогобич : Коло, 2005. — 288 с.
3. *Петруш С.* Віра Тарасенко стала членом національної спілки художників України / С. Петруш // Голос Самбірщини. — 2008. — № 31/1356. — С. 1.
4. *Петруш С.* Прагнення одвічне висоти / С. Петруш // Голос Самбірщини. — 2004. — № 17/932. — С. 2.
5. *Рондяк Л.* А завтра будуть нові ідеї, нові картини… / Л. Рондяк // Голос Самбірщини. — 2005. — № 95/1118. — С. 3.
6. *Садловськи М.* Зразковий художній колектив / М. Садловськи. — Германія : Silvertree, 2006. — 45 с.
7. *Сенейко М.* Самбір збагатився двома членами Національної спілки художників України / М. Сенейко // Новини Самбора. — 2008. — № 33—34/849—850. — С. 5.
8. *Сторож О.* Незамінних немає. Але є неповторні / О. Сторож // Новини Самбора. — 2008. — № 17/833. — С. 3.
9. *Сторож О.* У дітях ми себе лишаємо, себе продовжуємо в житті / О. Сторож // Новини Самбора. — 2004. — № 16/428. — С. 2.
10. *Швець І.* Світ і послідовники Миколи Прокопенка / І. Швець // Високий замок (Самбірщина). — 2011. — № 54/4434. — С. 4.

Mariana Dziuba

ON VIRA TARASENKO' LIFE AND CREATIVE WORK

The present article has brought studies in formation and works of Vira Tarasenko, Sambir pedagogue and self-taught artist by vocation. She's quite original personality in her search for individual approach to problems of contemporary art who has given proves of her gift in different genres, especially in landscapes. Light has been thrown upon her exhibitive activities as well as her social credo.

Keywords: artist, work, creativity, genre, theme.

Марьяна Дзюба

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ВЕРЫ ТАРАСЕНКО

В предлагаемой статье рассматриваются вопросы становления и творчества самборской художницы по призванию и учителя по специальности Веры Тарасенко. Она является оригинальной личностью в ее поисках индивидуального подхода к решению проблем современного искусства, которая свой талант раскрывает в различных жанрах, прежде всего в пейзажах. Освещается ее выставочная деятельность и общественное кредо.

Ключевые слова: художница, деятельность, творчество, жанры, тема.



В. РУСІНА

ПРОТЯЖНІ ПІСНІ ЛУГАНСЬКОЇ ОБЛАСТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ 2010 РОКУ)

У статті розглядається сучасний стан побутування пісенного фольклору на Луганщині, за матеріалами експедиції 2010 року. Записи структуровані в жанровому та репертуарному аспектах. Також порушені питання щодо характеру розспіву різними віковими групами інформантів, як демонстрація певного типу музичного мислення — «старого» і «нового».
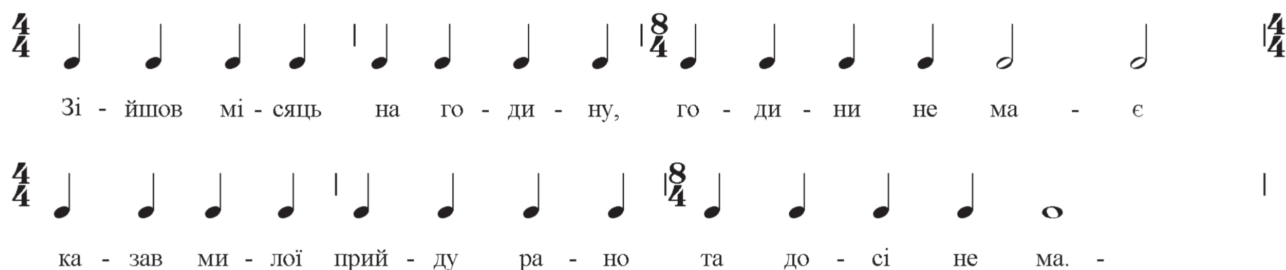
Ключові слова: українська народна пісня, протяжний розспів, традиція, Слобожанщина, Луганська область, польові розвідки.

Слобожанський пісенний фольклор привертав увагу дослідників ще з XIX ст. Видатні праці вчених-філологів О. Потебні [5], П. Іванова [1], М. Сумцова [9, 10] та ін. утворили підґрунтя для подальшого вивчення етнографії та пісенного фольклору регіону. Однак, власне музичні аспекти фольклору Слобожащини здобули висвітлення лише на початку XX ст.річчя у нотних збірках і наукових спостереженнях В. Ступницького [8] та О. Стеблянка [7]. Протяжний спів, як характерний для слобожанської пісенної традиції стиль, постав предметом наукового вивчення з 90-х рр. XX ст. у працях музикознавців О. Мурзіної [3], В. Осадчої [4] та ін. Однак, для з'ясування особливостей протяжного співу цього регіону недостатньо лише емпіричного матеріалу. Без вивчення регіональних традицій неможливо скласти цілісну картину розвитку українського фольклору. Тож дослідження його складової частини — пісенної традиції Слобожанщини не втрачає **актуальності**. **Завдання** запропонованої статті полягає в узагальненні матеріалів, зібраних під час польової розвідки у Луганську область, де були записані яскраві зразки слобожанського розспіву, та окресленні сучасного стану побутування пісенного фольклору в репертуарному, жанровому та виконавському аспектах.

Розшифровки пісень, що розміщені у додатках, виконано аналітичним методом, який дає змогу в нотній графіці музично-ритмічну форму мелостроф. Тактовий поділ вжито не як загальновизнані показники метра, його сильних і слабких долей, а як умовних знаків поділу (за П. Сокальським [6] народний такт — це вірш або піввірш), які визначають межі періодів, фраз. Ритмічну модель складено за принципом, розробленим К. Квіткою [2].

Результати дослідження. Експедицію було проведено автором цієї статті у жовтні 2010 р. в селах Новопсковського, Марківського, Міловського, Біловодського, Старобільського, Новоайдарського, Сватівського, Кремінського, Білокуракінського р-нів Луганської обл. Мета експедиції полягала у вивченні пісенного репертуару обстежених сіл, його поширення в різних районах південної Слобожанщини, особливостей виконання, формуванні цілісного уявлення стану побутування народнопісенної традиції цього ареалу.

Звернемо увагу на деякі особливості сучасного експедиційного запису. Через критичний вік інформантів та брак досі співаючих носіїв гуртовий спів



«Зійшов місяць та й на годину» (4 + 4 + 6)2

вдалося зафіксувати лише в трьох селах з десяти обстежених. Було записано також одноголосний спів та пісенні тексти без мелодії, як свідчення колишнього їх побутування в цій місцевості. Тому деякі положення статті включають тільки записи традиційного багатоголосся, а загальні висновки щодо стану побутування традиції базуються на інформації, зібраній у всіх опрацьованих селах.

Традиційний гуртовий спів було записано у с. Литвинівка Біловодського р-ну, с. Калмиківка Міловського р-ну та с. Титарівка Старобільського р-ну. Тут мешкають співаки, які ще за радянських часів були учасниками ансамблів, гуртів. Деякі й донині збираються на святах або у вихідні дні та співають для себе. Співоча активність інших пов'язана із пісенною практикою при похованні. В деяких селах утворено переважно молодіжні фольклорні гурти, які виконують пісні з репертуару естради та друкованих збірок радянської доби.

Матеріали експедиції на Луганщину свідчать про те, що форми народної творчості, які можна було зафіксувати принаймні десять років тому, сьогодні майже втрачені. Разом із зникненням з ужитку святкових та весільних традицій, зникає величезний масив обрядової пісенності. Старожили при опитуванні щодо весільного обряду та календарних свят розповідали про минувшину часів своєї молодості, не торкаючись питань сучасної обрядовості.

Ліричні пісні співаки згадують значно легше. Це такі фольклорні твори, як «Посіяла огірочки», «Чорноморець, мамінько», «Поза гаєм зелененьким», «На вгороді верба рясна», «Закувала зозуленька в саду на помості», «Дівчонка-красотка», «Ой з-за гори кам'яної», «Із-за тучі, із-за хмари». Більшість наспівів цих пісень в різних селах області близькі за мелодикою. В с. Калмиківка Міловського р-ну добре пам'ятають такі старовинні пісні, як «Ой у полі озеречко», «Зійшов місяць та й на годину», «Ой туди гора, а відтіль друга», «Ой ходила ж Нюрочка по садочку», «Як сяду я край віконця, виглядати чорноморця» та ін. У с. Литвинівка співаки надають більшу перевагу новотворам, пісням радянської доби, хоча невелика кількість стародавніх пісень також наявна в репертуарі. Всього в Луганській області було записано близько 50 пісень, з них вагому частку складає так званий «кіч».

Манера виконання ліричних протяжних пісень досліджуваного регіону стосується характеру розспіву та його стильових ознак. Старше покоління виконавців (80—85 років), співає повільно, розтягнено, додаючи рясну орнаментацію в мелодику розспіву, використовує складобриви, огласовку приголосних звуків та вигуки в кінці строфи. Так співають в с. Калмиківка Міловського р-ну та с. Титарівка Старобільського р-ну.

Виконавці з Литвинівки Біловодського р-ну молодші попередніх на десять років. Їхній спів схильний до прискорення темпу, меншого розспіву наспіву. Це створює враження, ніби вони намагаються йти по вузлових опорах мелодії, мало використовуючи орнаментику. Ці співаки надають перевагу пісням радянської доби, російським творам про війну та новотворам («Сірєнь голубая», «Копала буряки» та ін.). Порівнюючи ці спостереження з матеріалами експедицій на Слобожанщину у 70—90-ті рр., де представлено різні вікові групи (рік народження на початку ХХ ст., та 40-х рр.), спадає на думку, що така різноманітність стилю виконання пов'язана не стільки з регіональною характеристикою певного ареалу, скільки з особливостями музичного мислення різних вікових груп. Можна виокремити умовно «старий» тип розспіву, та «новий». Ймовірно, що така різниця у манері виконання та сприйнятті стародавньої традиційної пісенності пов'язана із карко-

Зійшов місяць та й на годину

Запис та розшифровка В. Русіної.
с. Калмиківка, Міловський р-н Луганської обл.
Запис 2010 р.
Заспів - Шундук М.І. 1928 р.н.

Помірно ♩=80 Одна ♩=60 Гурт

1.Зій - шов мі - сяць та й на го - ди - ну, го - ди - ни не - ма - (га) - (га) - є жи,

та й ка - за - в(и) ми -(ги) -ло й(ї) прий - ду ра - но же та й до - сі й не - ма (вигук)

♩=80 Одна ♩=60 Гурт

2.Ка - зав ми - лой та й при - ду же ра - но, та й до - сі й не - ма - (га) - (га) - є жи,

та й десь мо - й(ї) ми -(ги) -ло - й(ї) чор - но - бри - во - й(ї) ко - ня й на-(га)-(га)-пу - ва (вигук)

Зійшов місяць та й на годину,
Години немає жи,
Та й казав милой прийду рано же
Та й досі й нема.

Казав милой та й приду же рано,
Та й досі й немає жи,
Та й десь мой милой чорнобривой
Коня й напува.
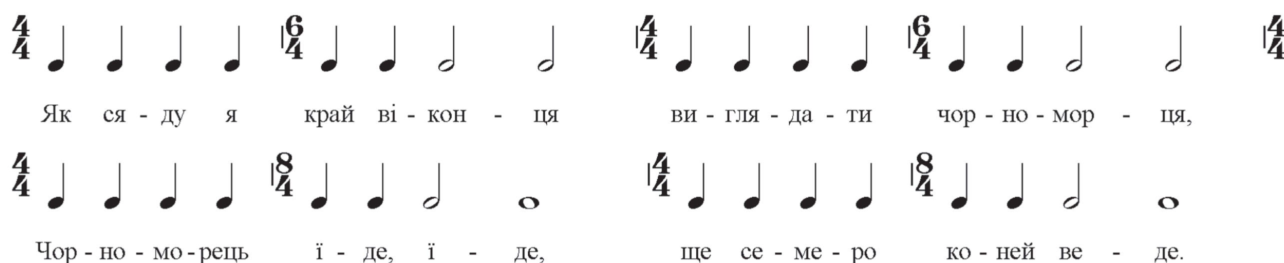
Десь мой милой та й чорнобривой
Коня й напуває жи
А кінь же води не п'є же
Дороженько чу(є).

А кінь же та й води же не п'є
Дороженько чує жи
Та й десь мой милой чорнобривой
З другою й ночу(є).

Десь мой милой чорнобривой
З другою й ночує жи
Та ночуй, ночуй мій миленький
Ночуй утійшайсь.

Ночуй, ночуй, та й мій миленький
Ночуй, утішайся жи,
А до мене же молодої же
Більше не вертайсь.

ломними історичними подіями XX ст. Жовтнева революція, колективізація та стрімка радянська індустріалізація спричинили поступову зміну світогляду та духовного життя наступного покоління, сприяли появі «нових» пісень, які згодом потіснили традиційний фольклор. Голод і Друга світова війна знищили носіїв давньої традиції та на значний час перервали дотримання традиційних звичаїв та обрядів. Фактично, покоління 30-х — поч. 40-х рр., виховуючись у нових реаліях, новій культурі та новому звуковому середовищі, було віддалене від старої традиційної культури та виростало на її «уламках» разом із захопленням «новими» піснями та побутуванням нових форм фольклорного виконавства.



«Як сяду я край віконця виглядати чорноморця» (4 + 4 + 4 + 4)2

В аспекті манери співу різних вікових груп викликає зацікавленість пісенна традиція с. Калмиківки Міловського р-ну Луганської обл. Село розташоване в шести кілометрах від траси. Прямого сполучення з районним центром немає. Побут його мешканців майже не зазнав впливу сучасних технологій. Наприклад, у старших жителів ще й досі не має мобільних та стаціонарних телефонів, в хаті стара традиційна піч. Вік учасників гурту — 80—87 років. Вони й донині продовжують співочу практику, виконуючи поховальні пісні на похоронах, тому щонеділі збираються у хаті для репетицій та спілкування.

Від гурту цього села вдалося записати 18 пісень. Серед них старовинні «Зійшов місяць та на годину», «Ой туди гора», «На камені же ноги мила», «На горі калина ой не так розпустила», «Ой ходила ж Нюрочка по садочку», «Як я сяду край віконця виглядати чорноморця», «Закувала зозуленька в саду на помості», «Поза лугом зелененьким», «На вгороді верба рясна», «Ой у полі озеречко», «Скотився місць із-за хмари». Їх відрізняє широка розспівність, повільний, неквапливий темп, рясна орнаментика кожної подовженої ноти.

Пісня «Зійшов місяць та й на годину» (додаток № 1) вирізняється архаїкою багатоорнаментованого розспіву. Її мелодія побудована на оспівуванні квартових та квінтових інтонацій. Ритміка наспіву вирізняється часто вживаним пунктирним малюнком. Складоритмічна модель складається з однакових тривалостей з подовженням наприкінці другого піввірша. За наявності рясної орнаментики, огласовки приголосних звуків та частого додавання вставних слів («же», «ой», «та й») мелодія набуває динамічності та різнобарвності. Характерними виконавськими особливостями є часте глісандування між звуками та висхідні вигуки в кінці строфи.

Також учасники цього гурту пригадали старовинну пісню («стару», за їх визначенням) «Як сяду я край віконця виглядати чорноморця» (додаток № 2). До речі, цю пісню фіксували в Луганській області ще у 20-х рр. XX ст., про що є відомості в наукових архівах Етнографічної комісії ВУАН. Її музична фактура багатоголосся становить терційну втору з октавним кадансуванням. Складоритмічна модель квадратної будови з чергуванням рівномірних тривалостей (чверті та половинні). Для цього наспіву також характерно вживання пунктирного ритму, але характер мелодії більш спрощений, без широких орнаментованих розспівів.

Інші стильові риси виконання притаманні співу виконавцям народних пісень у с. Литвинівка Біловодського р-ну. Вік співаків 70—75 років. Широко протягнені пісні вони усвідомлюють як «старовинні» та відповідно «важкі» для співу. Такою для них є колись дуже поширена на східній Україні пісня «Ой з-за гори кам'яної» (додаток № 3). За віршовою будовою (4 + 4 + 6)2, вона подібна до пісні «Зійшов місяць та й на годину» з с. Калмиківки. Ритмічна модель пісні повторюваної будови, хоча і примхлива (через непарне співвідношення тривалостей). Мелодія розспівана на подовжених нотах 3-ї та 5-ї долі такту, але без дрібної орнаментації. Фактура багатоголосся переважно терційної втори із використанням октавних унісонів, що в цілому характерно для пізньо- традиційного співу Слобожанщини.

Варто відзначити, що виконання такої протяжної пісні для співаків було важким і вони намагалися прискорити темп.

Підсумовуючи викладене, можна зробити наступні **висновки**:

1. Традиційна пісенність залишається й досі в репертуарі старших людей, які в молодості мали активну співочу практику. Ці рудименти зникають із ви-

Як сяду я край віконця

Запис та розшифровка В. Русіної.
с. Калмиківка Міловський р-н, Луганської обл.
Запис - 2010 р.
Заспів - Шундук М.І. 1928 р.н.

Помірно, ♩=90

Одна

Як ся - ду я край ві - кон - ця,

Дві

ви - гля - да - ти чор - но - мор - ця.

Гурт

А Чор - но - мо - рець ї - де, ї - де,

ще й се - ме - ро ко - ней ве - де.

Варіант

Я ж ду-ма-ла він до до-(го)-му,

Як сяду я край віконця,
Виглядати чорноморця,
Ой чорноморець їде, їде,
Ще й семеро коней веде.

Чорноморець їде, їде,
Ще й семеро коней веде,
Та на восьмому вороному,
Ще й в жупані голубому.

Я ж думала він до дому,
А він прямо до Дунаю,
Та став коників напувати,
Стала вода прибувати.
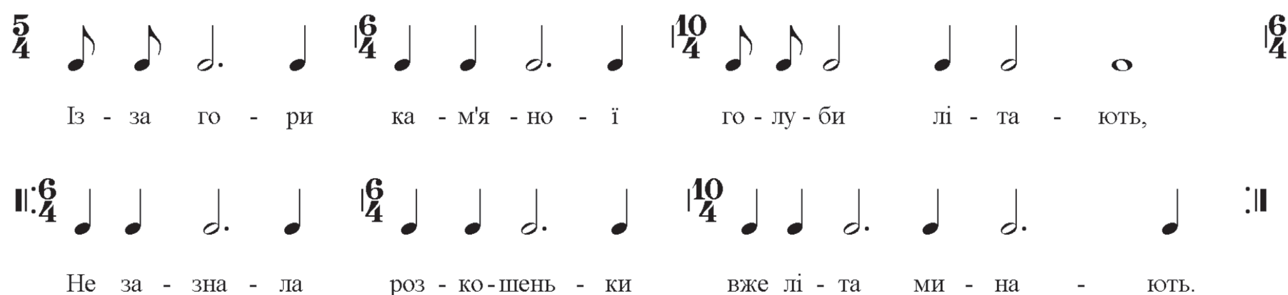
Став коників напувати,
Стала вода прибувати,
Став мій милий потопати,
Став на милочку гукати.

Став мій милий потопати,
Став на милочку гукати,
Та рятуй, рятуй моя мила,
Коли вірненько любила.

Ой я б рада рятувати,
Та й не вмію я й плавати,
Та достань човен ще й весельце,
Рятуй, рятуй моє серце.

конавства разом із життям літніх інформантів. Але у віддалених від великих магістралей населених пунктах ще можна почути традиційні народні пісні.
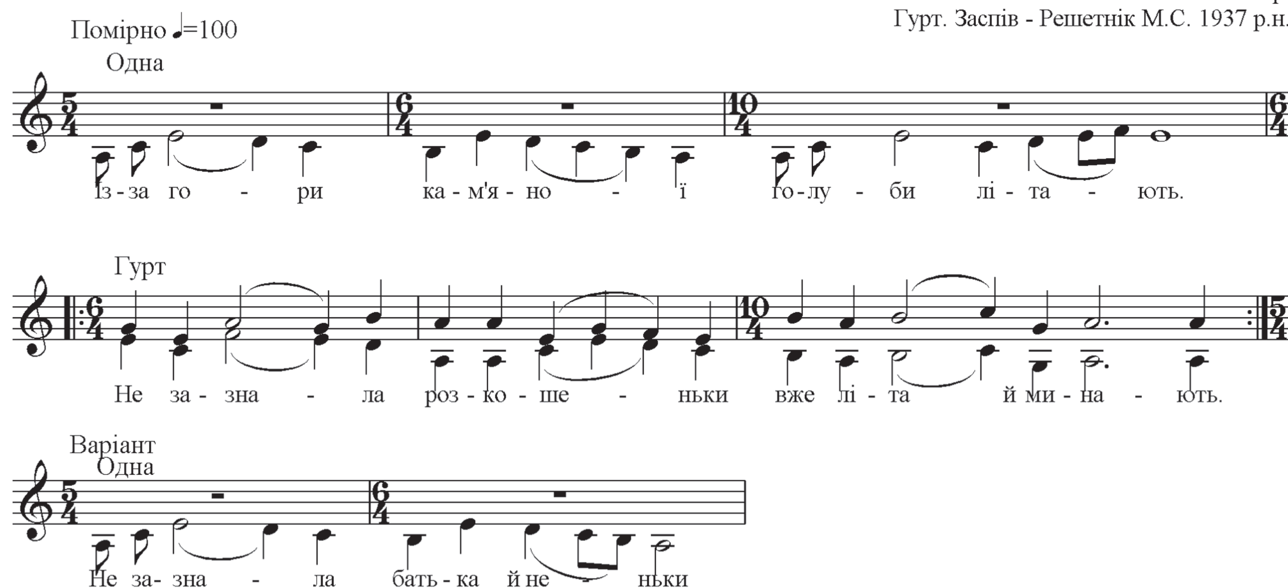
2. Записи експедиційного матеріалу у селах Луганщини свідчать, що жодних календарно-обрядових пісень донині не збереглося, а в репертуарі фігурують



«Із-за гори кам’яної» (4 + 4 + 6)2

Із-за гори кам'яної

Запис та розшифровка В. Русіної.
с. Литвинівка, Біловодський р-н Луганської обл.
Запис 2010 р.
Гурт. Заспів - Решетнік М.С. 1937 р.н.



Із-за гори кам'яної голуби літають.
Не зазнала розкошеньки вже літа й минають. (2)

Не зазнала батько й неньки, замужом не була,
Ой чим жию літа свої споминати буду. (2)

Ой чим жию літа свої ні з'їла ні спила
Ой чим жию лита свої що й тяжко робила. (2)

Запрягайте хлопці коней, коні воронії,
Та й поїдем доганяти літа ж молодії. (2)

Ой догнала літа свої на широким мості,
Ой верніться літа мої хоч до мене в гості. (2)

Вернемося - не вернемося, тільки не до тебе,
Було б тоді шанувати як були ми в тебе. (2)

лише ліричні протяжні фольклорні твори та пісні радянської доби. З весільних пісень в пам’яті інформантів залишилася хіба що «Покриванка плаче».

3. Народний ансамбль, як форма співочої практики, збережена й сьогодні майже в кожному селі, але репертуар таких гуртів повністю змінений порівняно з минулими часами. Винятком є фольклорні гурти Новопсковського р-ну Луганської обл. У їхній виконавській практиці збереглися традиційні народні пісні, записані в селах свого району у другій половині XX ст.

4. Особливості виконання протяжних пісень Луганщини залежать від рівня збереженості традиції у певних населених пунктах. Давній стиль розспіву демонструє народний гурт з с. Калмиківки Міловсько-

го р-ну Луганської обл. Вони співають розтягнено, використовуючи рясну орнаментацію, вставні слова, складобриви, огласовку приголосних та вигуки у кінці строфи. Інший стиль виконавства було зафіксовано від співаків у с. Литвинівка Біловодського р-ну Луганської обл. Їхній спів менш орнаментований, схильний до прискорення темпу. Це створює враження, ніби вони намагаються йти по вузлових опорах мелодії, мало використовуючи орнаментику. Ці співаки надають перевагу пісням радянської доби, російським творам про війну, та новотворам («Сірень голубая», «Копала буряки» та ін.).

5. Найпоширеніші пісні у Луганській області, які були зафіксовані на зазначеній території під час експедиції: «Посіяла огірочки», «Чорноморець, мамінько», «Поза гаєм зелененьким», «На вгороді верба рясна», «Закувала зозуленька в саду на помості», «Дівчонка-красотка», «Ой з-за гори кам'яної», «Із-за тучі, із-за хмари». Старовинні пісні з традиційною манерою виконання були зафіксовані у с. Калмиківка Міловського р-ну Луганської обл.: «Зійшов місяць та на годину», «Ой туди гора», «На камені же ноги мила», «На горі калина ой не так розпустила», «Ой ходила ж Нюрочка по садочку», «Як я сяду край віконця виглядати чорноморця», «Закувала зозуленька в саду на помості», «Поза лугом зелененьким», «Ой у полі озеречко», «Скотився місць із-за хмари».

Таким чином, матеріали експедиції у Луганську область дають змогу визначити особливості пісенного репертуару та виконавської традиції Південної Слобожанщини, істотно уточнити наші уявлення про розмаїття народної пісенності України, відчути своєрідність широкого протяжного співу зазначеного регіону.

1. *Иванов П.* Жизнь и поверья крестьян купянского уезда Харьковской губернии / П. Иванов. — Харків, 1907. — 118 с.
2. *Квитка К.* Избранные труды / К. Квитка — Т. 2. — М., 1973. — 424 с.
3. *Мурзіна О.* Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу / О. Мурзіна // Зб. наукових праць кафедри фольклору та етнографії. — К., 1995. — С. 13—29.
4. *Осадча В.М.* Ритмо-інтонаційна активність і манера виконання у процесі творення Слобожанського протяжного розспіву / В.М. Осадча // Фольклористичні візії. — Тернопіль, 2001. — С. 82—90.
5. *Потебня А.А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки / А.А. Потебня. — Варшава, 1887. — 810 с.
6. *Сокальський П.* Руська народна музика / П. Сокальський. — К., 1959. — 399 с.
7. *Стеблянко О.* Українські народні пісні / О. Стеблянко. — К., 1965. — 157 с.
8. *Ступницький В.* Пісні Слобідської України / В. Ступницький. — Харків, 1929. — 43 с.
9. *Сумцов Н.Ф.* Слобідсько-українські історичні пісні / Н.Ф. Сумцов. — Харків, 1918. — 22 с.
10. *Сумцов М.Ф.* Слобожане / М.Ф. Сумцов — Харків, 1918. — 238 с.

V. Rusina

DRAWLING FOLKLORE SONGS OF LUHANSK LAND (CASE STUDY 2010)

The article brings study as for the actual state of sung folklore in Luhansk region. The data had been gathered during expedition in rural areas of Luhansk region at 2010. The records have been sorted according to genre and repertory aspects. The problem concerning a character of chant by informant groups of various age that demonstrate quite different types of the music thinking — «old» and «new» ones — has been introduced.

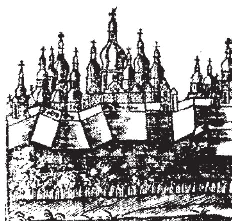
Keywords: Ukrainian folklore song, drawling chant, tradition, Sloboda land, Luhansk region, field research.

В. Русина

ПРОТЯЖНЫЕ ПЕСНИ ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ 2010 ГОДА)

В статье рассматривается современное состояние песенного фольклора Луганщины на материалах экспедиции 2010 года. Записи обобщены в жанровом и репертуарном аспектах. Затронут вопрос относительно характера распева разными возрастными группами информантов, которые демонстрируют различные типы музыкального мышления — «старый» и «новый».

Ключевые слова: украинская народная песня, протяжный распев, традиция, Слобожанщина, Луганская область, полевые исследования.



Публікації

Романа ДУТКА

НАРОДОЗНАВЧА ТЕМАТИКА НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «НОВА ХАТА» 1925—1927

«...У жертовний же день
Господень навідаю
карою князів укупі з царськими синами
й усіма тими, що вдягаються
в чужоземну одіж...
...і всіх, хто зодягає одежу чужинну...
...и всех одевающихся
в одежду иноплеменников...

Біблія. Книга пророка Софонії. 1:8.
Переклад П. Куліша, І. Огієнка, Синодальний

Часопис «Нова Хата» — орган львівського жіночого промислового кооперативу «Українське Народне Мистецтво» — належав до численного ряду західноукраїнської періодики першої половини XX ст., що відстоювали національну окремішність українців в умовах бездержавності та експансії чужих культур. Кооператив працював над формуванням своєрідного українського модерного стилю одягу та облаштування житла і храму на ґрунті рідного традиційного мистецтва, а також над формуванням активної громадської позиції українського жіноцтва.

Ключові слова: львівський часопис «Нова Хата», жіночий кооператив «Українське Народне Мистецтво», українська мода, українська вишивка.

«Нова Хата» — часопис львівського промислового жіночого кооперативу «Українське Народне Мистецтво»[1], що видавався в особливу для західноукраїнського регіону пору міжвоєння з 1925 по 1939 роки. Поразка у змаганнях за власну державу згуртувала українців, спонукала до впертої праці для суспільної збудови народу, зміцнення існуючих і формування різних нових національних громадських, господарських, наукових, мистецьких, освітніх інституцій найвищого рівня якості. Уже на початку XX ст. українці в Австро-Угорщині мали свої громадські, професійні, економічні, наукові, культурно-освітні і навіть політичні організації. Західноукраїнське громадянство свідомо змагалося за підняття освіченості, загальної культури народу, утвердження національної окремішності, витворення і збереження власного національного обличчя українців, і все це — при загостреному відчутті особистої відповідальності за долю Батьківщини.

Вагомим чинником суспільного життя була українська періодика. На сьогодні вона все ще має не лише суто історичне значення, але й не міліючу національно збудовуючу вартість. Проте доступ до видань першої половини XX ст., а тим більше їх дослідження на материнських теренах стали можливими лише з відновленням української державності [9, с. 30—41; 12, с. 3—10].

Збереження, дослідження мистецької спадщини народу, її примноження та розвиток було метою кооперативу «У. Н. М.», заснованого у 1922 р. ґроном активних осіб зі львівського інтеліґентного жіноцтва. Досягнути поважну мету вбачалося через освідомлювання і переконування найширших верств суспільства про цінність народної творчості та через пропагування сучасного застосування як автентичних зразків народного мистецтва, так і його традиційних особливостей у новотворених виробах.

Впродовж перших років діяльності кооперативу сформувалася необхідність власного часопису уже не тільки для поширення інформації про народну творчість, плекання народного мистецтва через просвітництво і пропаганду його модерного застосування. Ставилися ширші завдання — підвищувати домашню культуру в цілому та формувати активну громадську позицію жіноцтва. «Високомистецький, талановито редагований журнал «Нова Хата» [5, с. 459], первісно скерований до освіченої інтеліґенції, швидко став

[1] Далі також «У. Н. М.»

широко запотребóваним й улюбленим часописом серед містян і селян західної частини України, а також у діаспорі. Діяльність кооперативу була різноманітною й успішною, також його часопис мав дуже помітний вплив на суспільному полі: «Жіноча тема в житті і літературі зводилася до парадигми жінки-патріотки, виховательки дітей і суспільства в національному дусі ... така модель жіночого голосу в тексті культури мала й позитивні наслідки: вона ініціювала появу нової української жінки-галичанки. А без неї ... — активного члена соціуму, свідомої громадянки... — неможливі були б ні розгалужена мережа жіночих суспільних стратегій на збереження національної ідентичності (видавничо-літературна, педагогічна та політична діяльність), ні поява нових українських чоловіків, що у 1940-х рр. воюватимуть і з нацизмом, і з більшовизмом» [4, с. 12—13]. Про націотворчий рівень «Нової Хати» засвідчують, зокрема, непоодинокі випадки конфіскації тиражу часопису польською владою[2]. Цей журнал належав до домінуючих тонів в акордах «жіночого голосу» західноукраїнських теренів. Першими засновниками «Нової Хати» були Стефанія Чижович, Стефанія Савицька, Олена й Ольга Кульчицькі, Марія Громницька, Соломея Охримович, Софія Федак, Ірина Павликовська, Дарія Бандрівська, Ірина Бонковська. Редакція розміщувалася у Львові при вулиці Руській, 18. Першим редактором була Марія Громницька, з кінця 1926 р. — д-р Марія Фуртак-Деркач, з 1930 по 1939 — Лідія Бурачинська.

Матеріали часопису «Нова Хата» відображали діяльність кооперативу «У. Н. М.», а вона мала кілька напрямків. Головний — пошук методів доречного впровадження у тогочасний простір творів народного декоративного мистецтва та застосування його художніх засад при проектуванні нових ужиткових виробів, облаштуванні храмів і помешкань.

Важливою ділянкою праці кооперативу було об'єднування народних майстрів «домовиробників» для захисту від визиску посередників-скупників. Визиску економічного та, важливіше — естетичного, через нав'язування до виконання зразків за смаками лихварів. Збут творів народного мистецтва та інших дотичних товарів домовиробництва здійснювався у крамницях кооперативу, вироби рекламувала і «Нова



Хата». Через часопис чинився дієвий опір нівеченню естетичних уподобань народу: зрощувалася пошана до рідного народного мистецтва, настановлялося зберігати і застосовувати його зразки у «мистецьки незіпсованій чистоті» [5, с. 459]. «Нова Хата» формувала своєрідний український модерний стиль одягу та облаштування житла на ґрунті традиційного мистецтва. Культурно-виховний вплив «Нової Хати» охопив усі західноукраїнські землі. На її сторінках з'являлися високофахові статті поважних мистецтвознавців про народну творчість. Разом з тим часопис намагався бодай стисло зафіксувати всі події та явища, що торкалися сфери народного мистецтва.

У перших числах видання більшість сторінок була зайнята зразками модного європейського жіночого вбрання з неймовірною градацією відповідності до сезону, пори дня і нагоди застосування, а також суто господарськими порадами і рецептами страв. Редакція старалася таким чином відірвати українок від чужомовних часописів з аналогічною тематикою. Європейська мода й надалі була присутня на сторінках журналу й між пропонованими моделями не знайшлося й одної з натяком несмаку, проте поступово їх потіснили розробки з національною стилістикою. Уже через півроку з початку виходу «Нова Хата» задекларувала вищі цілі — плекати належну культуру домашнього господарства та всім його ділянкам надати національного забарвлення; культивува-

[2] Число 3 за 1929 рік (Нова Хата. — 1929. — Ч. 4. — С. 2.), число 23 за 1937 рік (Нова Хата. — 1937. — Ч. 24. — С. 1).



ти українське народне мистецтво і спопуляризовувати його настільки, щоби воно стало необхідним щодня, а не лише у свята [7, с. 18].

У центрі уваги кооперативу та редакції журналу був національний одяг. Спершу потрібно було визначити основні закономірності крою та оздоблення і подавати їх через часопис в окремих суто українських зразках без випадкових нашарувань. Готувалися статті про регіональні особливості вбрання, багато ілюстровані, подавався крій, послідовність пошиття окремих предметів. Журнал публікував анкети для збору інформації про народний одяг. Було обрано слушний шлях його популяризації через втілення і типових, і локальних прикмет, особливостей оздоблення та крою у сучасних моделях. Проекти вбрання «на бойківський, лемківський, поліський, подільський лад», а також виконані в матеріалі в майстернях дружнього кооперативу «Труд» вироби публікувала «Нова Хата». Їх можна було придбати у крамницях кооперативу «Українське Народне Мистецтво», а також інші речі для прикрашення помешкання. Ряд виробів, що оздоблювалися вишивкою, завдяки працівникам кооперативу значно розширився. Важливим досягненням була пропозиція сформованих на підставі традицій народного мистецтва священичих шат та інших предметів храмового облаштування. Окрім готових виробів продавалися й необхідні матеріали для самостійного виготовлення подібних речей. Популярними були ляльки у народних строях різних місцевостей, що було дієвим засобом національного навчання та виховання дітвори. Через журнал кооператив оголошував різні конкурси. Напр., на найкращу сервету за національними візерунками чи сукню у національному стилі і подібне. Разом з кооперативом «Труд» влаштовувалися театралізовані огляди поданих на конкурс робіт. Надзвичайно вдалим винаходом були т. зв. вечори народної ноші, на які збиралися і самі ініціатори у відповідному вбранні, а також усі бажаючі, у т. ч. і селянки у їх автентичному одязі. Вечори мали тематичне спрямування, до огляду обиралося вбрання або за регіональною чи часовою ознакою, або певної соціальної верстви (наприклад міщан, шляхти). Вечори народної ноші, конкурси української моди здобули популярність і в діаспорі. На сторінках «Нової Хати» постійною була рубрика «Ручні роботи» з докладними порадами щодо виготовлення найрізноманітніших виробів із застосуванням автентичного оздоблення. Цими заходами заохочувалася особиста творчість жіноцтва, виховувався здоровий національний мистецький смак, вони сприяли згуртуванню народу, усвідомленню високої самоцінності та художньої вартості рідного мистецтва, спонукали до свідомої особистої творчості для тяглості його розвитку, плекали і підносили національну самоповагу. Прищеплювані «Новою Хатою» естетичні засади національно визначеного облаштування («обстанови») помешкання та формування одягу глибоко і назавжди просякли у західноукраїнський ґрунт, тому є актуальним їх поширення на загальноукраїнські обшири. Вплив настанов «Нової Хати» на домашню ауру з дитинства відчувала й авторка статті: виростала в оселі, рясно вбраній у власноруч виготовлене вишиття першою господинею нового дому. Портьєри, капи, обруси, рушники, серветки, святковий одяг, незбагненної витонченості фіранки та прикраси постільної білизни — беззаперечно, таке оточення мусить сформувати поетичну, вразливу до національної краси душу.

Проголошений «Новою Хатою» заклик: «Творімо українську моду» був жваво підхоплений повсюдно. Настанова часопису про те, що і «міське вбрання повинно мати свою питому нотку — свій самоділ, або свою вишивку чи стилізовану народну форму» [13, с. 13] цілком актуальна й для сьогодення. Популяризація автентичного народного одягу для українізації міського вбрання та оселі, пробудження зацікавлення народним мистецтвом для можливості свідомого й освіченого черпання з його художніх традицій для сучасної творчої практики — актуальні для справи укріплення національної єдності українців і в XXI столітті.

Ще одною цінною ділянкою діяльності кооперативу була підтримка зв'язків зі світовим україн-

ством — еміграцією і на Сході, і на Заході, а також підкреслено пильне спостереження за культурним життям у підрадянській Україні.

Жвавою була виставкова діяльність «Українського Народного Мистецтва». Постійно діяв салон-виставка кооперативу у головній крамниці у Львові, а з 1935 р. — й у Варшаві при її найрухливішій вулиці. По містах Галичини та за кордоном влаштовувались виставки українського народного мистецтва і на його підставі — професійного ужиткового, з пристосуванням традицій народного у сучасних виробах. Кооператив брав участь у міжнародних виставках, зокрема, у всесвітній у Чікаґо у 1933 р., у міжнародних торгах у Львові, Познані, Катовицях, Варшаві. До сфери виставок можна віднести і згадані нами покази української моди та вечори народної ноші. Клуб «Нової Хати» у Львові та по інших містах влаштовував дискусійні вечори з показами зразків автентичного мистецтва, сучасного одягу з національною стилістикою, модерного хатнього облаштування і господарювання.

Ще одною ділянкою зацікавлень кооперативу був збір зразків народного мистецтва для музеїв.

Поважною справою було висвітлення організації курсів крою та шиття, кравецьких шкіл, де не лише навчали практично, надаючи жінкам можливість додаткового заробітку. Тут читалися і загальноосвітні лекції. Курсисток скеровували на створення моделей, які би спиралися не тільки на західноєвропейську моду, але й на традиції народного одягу.

Окрім матеріалів з народного мистецтва та кооперації, порад у справі стилізації одягу, шляхетного влаштування житла у журналі містилося багато інформації про домашнє господарювання, городництво. Важливими були статті з естетики, педагогіки, гігієни, широкі і точні відомості про жіночий рух, події у жіночих товариствах, українських і закордонних, про працю та досягнення жінок у всіх ділянках культурного і громадського життя, про письменниць, учених, «виховниць», мисткинь, а також цінні спогади, біографії, твори видатних українок та іноземок. Про кожну визначнішу українську громадянку подавалися згадки чи ширші статті зі світлиною. Кожна нова книга чи часопис за автури жінки чи про жінок, а також з кола окреслених питань отримували оцінку в бібліографічному відділі. Редакція також звертала увагу й на фізичне виховання молоді та жінок, жіночий спорт і справи «Пласту». Заслугою «Нової Хати» було знайомство читачів з працями учених з Великої України, в тому числі — з тогочасними, підрадянськими.

Журнал висилав на бажання графічні зразки моделей та крої одягу й білизни, з 1927 — безоплатно, з 1929 — також кольорові таблиці народних вишивок.

До уваги читачів пропонувалася також приємна, часом щемка белетристика, оригінальна й перекладна, дотепні жарти. На превеликий жаль та здивування — рекламувалося здібності й … «професора астрольоґії».

У подальшому викладі пропонованої статті розглядатимуться матеріали народознавчої тематики, уміщені на сторінках «Нової Хати» у 1925—1927 рр. До них залучаємо різні відомості про народне мистецтво, статті з рекомендаціями його модерного застосування та перелік таких практичних проектів, відомості про виставки і книги окресленої ділянки, ілюстрації відповідного змісту та друкарські прикраси з національною стилістикою.

* * *

Новий часопис прийшов до читачів у червні 1925 р., вітаючись такими словами: «Мені на ймення «Нова Хата». Приходжу до Вас, Українські Жінки і Дівчата з вірою, що мене не відкинете, а приймете, як доброго товариша і друга. У дівчат і жіноцтва важкі і відповідальні обов'язки, а такого приятеля не маєте». Отож у журналі надаватимуться поради як одягатися, шити собі і дітям, прибрати оселю, що і на коли варити, як зберегти здоров'я і красу. «Нова Хата» планує подавати цікаві матеріали до читання та просить надсилати пропозиції щодо тематики і вигляду видання.

За 1925 р. з'явилося сім чисел. З першого по п'ятий номер публікується стаття за підписом І.К. «Наша Хата»[3] з рекомендаціями гармонійного облаштування всіх можливих приміщень помешкання. Епіґрафом стали слова Ґете: «Красу треба плекати, бо мало таких, що її творить, а багато, які її потребують». Підкреслюється, щоби сформувати простір помешкання «з артистичним смаком», найперше належить звільнитися від «малокультурних творчих джерел наших уряджень». А натомість набути «таких предметів, що повстають з шляхотної думки». Так як вплив простору оселі залишає сліди на все життя, необхідно подбати про його гігієнічність, практичність, красу та відповідність нашому «я». При пошуку кра-

[3] Ч. 1. — С. 9; Ч. 2. — С. 8; Ч. 3. — С. 9; Ч. 4. — С. 13—14; Ч. 5. — С. 17—18.



щих, вдаліших і доречніших предметів виробляється смак особи, відчуття доброго, вартісного і гарного. Гармонія простору помешкання є виразом високої культури. Надаються поради з розміщення вікон, дверей, вибору форми і забарвлення стелі, стін, долівки пояснюється значення природних джерел світла й облаштування вікон відповідними заслонами, поради про вибір меблів, приладів опалення й освітлення з відомостями про технічні новинки. Автор докладно описує гармонійне формування житлової кімнати, кабінету, вітальні, їдальні, спальні, кімнати для праці і для челяді, дитячої кімнати та кімнати для дітей зосібна, балкону, лазнички, туалету, кухні, спіжарки (комірки), пивниці, стриху.

Автор підсумовує, що кожна культура, також і сучасна мистецька, розвивається, зростає, твориться і досягає вершин. Не може повстати за день-два, а має вартість, коли сприяє обставинам і звичаям життя особи чи народу. Сучасний мистецький рух, що бореться за новий більш виразний стиль, досягнув і нашу хату. Бажаємо, щоби помешкання творило гармонійну цілість і було відбитком нашого єства. Гармонія ліній і фарб заспокоює нас, коли переступаємо поріг. Цей цінний вплив мешкання по-перше сприятиме корисному розвиткові дітей. Статтю супроводжує фото зразково влаштованої вітальні.

Друге число знайомить читача з «Кустарним виробництвом» (без автора, зазначено — «за «Всесвітом») — найпоширенішими художніми промислами України — вишивкою, килимарством та перебірним ткацтвом (с. 10—11). Важливо, що до аналізу залучаються матеріали **з усієї етнічної території українців**, що постійно підкреслено дотримується. Стислі відомості про осередки промислів із коротким описом найхарактерніших ознак виробів супроводжують дві світлини килимів — з Полтавщини, XVII ст. і Залозеччини, першої половини XIX ст., що належать до збірки інженера-архітектора В. Пещанського і є власністю Національного музею у Львові. Відразу згадано і про книгу цього автора «Килими України». Зазначається, що звичайно продукція кустарного промислу має збут там, де вироблялися, рідко виходить поза межі села чи округи. Художньо-кустарні вироби України мають великий збут по цілій території країни і поза її межами. Найбільш відомими є килими Полтавщини, де вони не є предметом розкоші, а неодмінним атрибутом побуту і вироблялися у кожному селі. Про вишивку зазначено, що вишивають і жінки, і чоловіки, а найбільшим осередком названо Клембівку і Стіну. Купують українські товари, особливо подільські, і Москва, і Петербург й інші міста Росії, а також Крим. Головним центром перебірного ткацтва є Кролевець на «Чернигівщині». До Першої світової було тут до 4 тисяч верстатів. Рушники, плахти і скатерки мають величезний збут на внутрішньому ринку. Зауважено, на жаль не аргументовано, що ці тканини близькі до виробів з Далекого Сходу (?), особливо т. зв. «богуславські рушники».

У шостому числі уміщено статтю Ярослави Мандюк «Вистава декоративної штуки в Парижі» (с. 3—5), де переглядали нові напрямки в модерній декорації. Увагу авторки привернув англійський павільйон у формі пароплава. Скромний, але зі смаком влаштований павільйон австрійців був весь ошклений, бо за словами М. Штайнгофа, репрезентуючого федеральну школу у Відні — «архітектура це не мури й дахи, — а світло й життя, яке бачимо довкруги». Павільйон радянських республік був заповнений переважно зразками українського художнього промислу. «Секція української республіки» демонструвала килими, вишивки, вироби з дерева, кераміку. Польща представлена алебастром, килимами і «як своєю (?) спеціальністю, — деревляними виробами зі Закопаного». На жаль, суто вербально автор відзначає різноманітність і красу алжирських тканин, які дуже подібні до українських, а тутешні меблі нагадують Шкрібляка. Стаття доповнена світлина-

ми п. Ольги Кульчицької біля свого килимарського верстату та вітальні сестер Кульчицьких.

Рубрики «Ручні роботи» та «З українських мотивів», проекти облаштування хати в українському стилі «вели непомильні в тій ділянці наші знатоки й мисткині Ольга й Олена Кульчицькі» [10, с. 1]. У першому числі подано (с. 10—13) докладний опис влаштування («урядження») кімнати дівчини та як виготовляти капу на ліжко, сервету на стіл, подушку на отоману, рушник. Рубрику «Ручні роботи» супроводжують фотознімки усіх пропонованих предметів у процесі творення, а також рисункові зображення готових виробів та кімнати в цілому. У другому номері у цій же рубриці (с. 9) уміщено проект рушника для прикрашення образів за мотивами полтавської вишивки з докладним описом виготовлення та рисунками виробу; у третьому — розглядається вишивання та мережання серветки з ширшим навчанням мережання (с. 10—11). У четвертому числі «З українських мотивів» подає вишиту гладдю подушку за мотивами «давніх церковних речей» з Полтавщини (с. 13); у п'ятому — «Ручні роботи» навчають в'язати гачком модний шаль та виготовляти дуже оригінальну торбинку на часописи з вишивкою і мережкою (с. 15—16). У шостому числі «З українських мотивів» подає торбинки, серветки і подушки, вишивані за буковинськими мотивами, які сестри почерпнули з колекції О. Бачинської зі Стрия (с. 17). У сьомому номері у «Найновіщих ручних роботах» (с. 14—15) викладають в'язання спицями (на дротах) і гачком, «З українських мотивів» (с. 16) подає портьєри на двері, прикрашені вишивкою і мережками. Розробки сестер Кульчицьких варті передруку у сучасних виданнях, вони ще не мали властиво жодного мистецтвознавчого висвітлення. Діяльність сестер Кульчицьких у галузі ужиткового мистецтва отримала дуже ощадний огляд і звичайно обмежувалася стислим аналізом килимарства [8, с. 139—155; 11, с. 49—58; 15, с. 148—155].

У шостому числі оголошено перший конкурс «на виконання двох артистичних ручних робіт з приміненням народних мотивів» (с. 16). Праці потрібно надсилати до редакції, з них буде влаштована виставка, а дві кращі закупить кооператив «У. Н. М.» і нагородить.

У першому числі «Нової Хати» за 1925 р. уміщено коротку замітку про появу нового часопису «Селянка України» (с. 16). Його видає з січня у Харкові Центральний відділ робітниць та селянок КП(б)У. Мета видання — притягнути селянок до громадської роботи, у цьому руслі подаються політичні статті та белетристика, а також сільськогосподарські поради, статті з гігієни, жіночого руху, відомості про організацію та працю по селах, фото активісток. «Нова Хата» відзначила гарну українську мову журналу та насиченість ілюстраціями, а також, що у Всеукраїнському центральному виконавчому комітеті є вісім членів-жінок.

У сьомому числі подано зміст тижневого журналу «Українське життя» з Харбіна в Китаї. Серед матеріалів шістнадцятисторінкового видання — поезія Лесі Українки, стаття М. Шаповала «Хто керує Україною», публікація з нагоди 100-літтніх роковин відходу великого українського композитора Дмитра Бортнянського, інформація про поточні події на українських землях та серед української еміграції, зокрема й у Китаї (с. 20).

Другий річник «Нової Хати» найперше пропонує «Українські вишивки», 20 аркушів з «винєткою» П. Ковжуна, що вийшли накладом Української Книгарні й Антикварні, які можна замовити в редакції часопису (серед реклами на другій сторінці окладинки першого числа). У першому номері подана інформація про Надзвичайні загальні збори кооперативу «У. Н. М.», що відбулися в листопаді 1925 р. [7, с. 18]. Автор С. К-а повідомляє про ухвалене. Завданням кооперативу, як раніше, є створення осередку плекання українського народного мистецтва. Подібні кооперативи виникли в Косові — виробляють килими і гуцульські вишивки, і в Чорткові.[4] Їх твори здебільшого експортуються. Кооператив «У. Н. М.» поширюватиме всі вироби народного мистецтва найперше серед українського загалу. Журналові «Нова Хата» поставлено завдання так зацікавити тутешнє жіноцтво народним мистецтвом, щоби воно стало необхідним у щоденному житті, а кооперативу в цілому — закласти власну крамницю. Все це буде можливим, коли якнайбільше осіб приєднається до кооперативу.

Далі у першому числі С. Мійська радить як прибрати стіл на Святий вечір або на Різдво (с. 19). Зокрема, пропонує внести солом'яний дідух, ялинку прибрати червоними яблуками, медівниками й обарінками[5], а зекономлені на коштовних прикрасах гроші

[4] Промисловий кооператив «Українське Народне Мистецтво».

[5] Бубликами.

передати на потреби «Рідної Школи». «Ручні роботи» від сестер Кульчицьких пропонують набір серветок «до кави», вишиваний обрус і прикраси на ялинку. Малюнки виробів супроводжують коментарі.

У другому числі Клавдія Бобикевич у замальовці «Инші часи» (с. 2—4) висвітлює роздуми молоді і старших про тодішню моду. Надзвичайно жвавий, дотепний виклад дозволяє простежити зміни у міському вбранні кінця XIX — початку XX ст. В уста молодої панянки вкладено цікаві спостереження авторки: «хтось підглядів крій нашого села та переніс його у сучасну моду. Широкі морщені рукави верхнього одягу — копії наших народних сорочок, а новочасні суконки чи не форма нашої споконвічної ноші. А хіба жіночі завої не увійшли в моду — придивіться до капелюхів, це те саме, лише вистилізуване і більш рафіноване. Мода минулих літ відповідала спокійному і погідному духові часу. Тепер живемо іншим темпом. Жінка здобуває досі замкнені шляхи... тому й мода змінилася на бадьору, визиваючу та більш свобідну!».

У «Вишиванні народних взорів» (с. 13) автор Б. пояснює три способи: шиття «поверхне», «переміточне» і «нізінне». Останнє — це «гуцульська питомість», так називають стіб на Гуцульщині, а на Поділлі й Підгір'ї — гуцульським. Подано опис гуцульських способів вишивки: плетінки, кіски, нізінного, решітки, соснівки, обмітки («обдзірґуваня»). Текст доповнюють відповідні рисунки сестер Кульчицьких.

У третьому числі в огляді «З жіночих справ» в замітці «Ручна вмілість у пластунок» (с. 18) зазначено, що за Пластовим Уладом ручна вмілість є обов'язковою позицією. У програмі праці — вишивка, гаптування, картонярство, штучні квіти, кошикарство, кравецтво, палітурництво. Зокрема, у Львові є пластунські гуртки палітурників і килимарства, у Косові — ткацький, килимарський і вишивки, у Львові і Самборі — виробу ґудзиків, у Самборі — виплітання постолів з лика. Трикотарський гурток при Другому курені у Львові за зимовий сезон має до 70 замовлень (светери, суконки, блузки, костюми, шалі, шапки, подушки, торбинки).

У коротенькій замітці «Парасольки» (с. 15) без зазначення автора у притаманному для ряду публікацій «Нової Хати» злегка гумористичному тоні стисло окреслена ґенеза виробу та його тогочасні особливості серед європейців. Текст супроводжують вдалі ілюстрації у формі начерків.

В замітці «Українські захоронки у Львові» (с. 19) зазначено, що велике місто деморалізує та денаціоналізує, тому спротив цьому мусимо дати вже в захоронці (дитячому садку). Марія Донцова, голова вищеназваного товариства зазначила у доповіді, що воно виконує гуманітарне і національне завдання: через відповідне освідомлення дітей відбувається національне освідомлення батьків.

З четвертого числа публікується стаття «Народний стрій»[6] на підставі матеріалів, зібраних Др. Іл. Бачинським. Автор не зазначений. Стверджується докірливо про хаос у т. зв. «народних» одягах під час різних свят, у вбраннях сільських чи шкільних хорів. І навіть селянки «задивившись на інтеліґенцію, закинули своєрідне мистецтво». Автор докоряє, що модна сукня обирається уважно і довго, шиють її досвідчені кравці, а з народним строєм, «який вимагає таланту, артистичного замислу й виробленого смаку» — ніяких турбот. Автор, проте, визнає, що правдивих зразків народного одягу — не знайти, бо нема зразкових видавництв, «а навіть у наших артистів-малярів велика недоладність у цій ділянці, не говорячи вже про театр, хоч цей в першу чергу покликаний до культивовання того народного мистецтва». Автор наголошує на найприкріших помилках: «спідниця з ґальоном — це інтеґральна частина краківського строю, сорочка з широкими вишивками на переді — це характерна частина румунського строю, вишивання узору на раменах між рукавом і коміром та вздовж рамен — це болгарський звичай — такий декор мабуть ніколи не був українським народним. Щоби стрій був народним, необхідно, щоб він складався з таких частин, яких дійсно уживає народ. Кожна знову частина одежі мусить мати народну форму і народний зміст». Розвиваючи вище сказане, автор вважає, що зміст народного вбрання творить вишивка і подає стислу характеристику узорів і барв західно— та великоукраїнської вишивки. Найважливішою частиною народного вбрання є вишивана сорочка, описано деталі й оздоблення, далі розглянено спідницю і жупан, намисто й прикраси голови. Текст доповнений зображеннями святкового одягу дівчини з Полтавщини (власність артистки Авсюкевич-Березовської) з докладним описом, народної сорочки з Полтавщини (музей НТШ) та «змодифікованої» народної сорочки зі Станиславівщини

[6] Ч. 4. — С. 17—18, фото; Ч. 5. — С. 17, фото; Ч. 6. — С. 16; Ч. 10. — С. 18.

(власність О. Бачинської зі Стрия) убрання молодиці з «Чернигівщини» та історичний убір гетьманші.

У четвертому числі у рубриці «З жіночих справ» подана розповідь про загальні збори жіночого кооперативу «Труд» у Львові з нагоди 25-літнього ювілею (с. 19), що є найстаршим і найбільшим закладом того роду. Кооператив має майстерні з пошиття плаття й білизни, магазин з кравецьким приладдям та вишивками, школу крою та шиття на 70 учениць. Установа не тільки дає заробіток, але є «подвижником нашої культури».

У п'ятому числі вміщена стаття Миколи Федюка «Українські великодні писанки» (с. 2—3).

У вступі автор підкреслює, що усна народна творчість, пісні, перекази і т. п. довго залишалися поза увагою, непоміченими та від половини XIX ст. народне мистецтво, зокрема й писанки, цінять у Європі під назвою «мистецького домашнього промислу». Після стислого викладу способу виготовлення писанки та отримання рослинних фарб подано ширші роздуми про це художнє явище, які видаються нам вартими уваги й сучасного читача:

«...куповані краски дають крикливі фарби, псують барвну гармонію писанки.

...українська писанка ... виявляє майже все незвичайно добірну гаму, яка застановляє всякого. Закріплену традицією краскову гаму намагається знищити мійський імпорт. Наші писанки є часто справдешніми архитворами в свойому роді і викликають захват у глядачів. Приміські села під впливом погубним затрачують не тільки звичаєву краску, але й рисунок ... Та це відноситься не тільки до писанок ...»

До характеристики мотивів — «Ця обильна різноманітність є випливом великої живучості стилю і посторонні захвачення, впрочім ще відносно незначні, зразу кидаються в очі ...

...Естетичні домагання будуть задоволені, коли декоративні моменти будуть відповідати укладові цілости і коли впровадження кожної нової площі чи рисункового акценту буде оправдане ефектом цілости.

...Писанки для українського простолюддя, — те, що й великодні гаївки: це глибоко закорінена культурно-обрядова потреба належного гимну Весні, Сонцю ... Як в гаївках, так і тут виступають прадавні, поганські мотиви і вяжуться з поняттями, що їх витворила епоха входу українського народу в історію. В суміш з славяно-поганськими промовляють



дзвінким відгомоном особливо прийоми християнсько-візантійські, обік «церковці» на писанках — поганське сонічко і ремінісценції азійських і східних старих культур. Наче тяжко читкі руни утревалені збірною одиницею промовляють ті знаки з писанки. Поняття божества й окружаючого світа транспоновані в геометричні форми кола, квадратів, кривульок, хрестів, що зовсім не є ще християнськими символами, неясні й для тих, що їх пишуть, незрозумілі й для тих, що їх подивляють.

Однак атавістично, підсвідомо ми живемо більш минувшиною, чим з того здаємо собі справу. В далеко більшій мірі те почуття властиве для простолюддя, а затрачується воно разом з образованням, де людина чи група людей піддається процесові вишколення, вишліфування, нагинання до певних вимог часу й середовища. В такому розумінню чим більш первісне мистецтво тим яркіще воно показується проявом і висловом правди, ляпідарним зафіксуванням пізнання, — а форма, вигляд — найбільш безпосереднім результатом внутрішного переживання. Незвязаний формулами, вільний від пересудів виростає твір з чистого метафізичного почуття, як конечність душі, а не як обяв хвилевого, проминаючого смаку, настрою, примхи. Тим він трівкий і лежить поза часом і модою. Це твір збірного генія, що вчиться Краси й Правди не від європейського професора, що за густою мракою доктрин не бачить світу Божого! І ту ціху первісности треба вважати заразом як сущну



причину, чому більше тисячки літ упрямо, послідовно живе ця творчість наперекір змінчивости культурних течій і їх нівеляційних затій. Вона видержить наступ і руйнуючих сил нашої доби!

...Загально вважають мистецький домашній промисл кривим зеркалом культур, що проходили на протязі віків на даній території. Стилеві епохи, що вдиралися з Західної Європи на простори України зачіплювали однак лише верхи нашої суспільности й відносно не великі сліди полишали в мистецькій продукції простолюддя, особливо в менше доступних околицях, положених дальше від центрів — міст. Проте й в писанках говорити про ренесанс, барок, рококо нема що. Безумовно як є впливи зо вні — так ще найбільш візантійські й східні. В більшости являється писанка своєрідним питомим твором тих, що від віків живуть на своїй землі своїм життям. Непомітність, скромність писанки зберігла її від судьби, яка стрінула більш видні національно-культурні окремішности, що їх викоріньовано насильно, а нерідко нашими власними руками. Тимчасом є це столочені парости, які при кращих умовах мають дані до великих можливостей розвитку.

І тому заслугують вони на печаливу опіку зі сторони української інтеліґенції».

Ці глибокі узагальнення про анатомію народного мистецтва, як і ймення Миколи Федюка, як теоретика мистецтва — невідомі і спеціалістам. Скромне відзначення 125-ліття з дня уродин митця у Національному музеї у Львові (листопад 2010 — лютий 2011) не торкалося цеї ділянки діяльності.

У тому ж числі подана стаття В. Пещанського «Начало походження писанок» (с. 3), де зокрема зауважено, що орнамент писанок — «найдавніший український орнамент, що в чистоті зберігся тільки на писанках. Тут можна знайти неолітичні, доміkенські мотиви. Поступовий розвиток орнаменту під впливом різних культур можна і потрібно досліджувати».

У статті Др. М. «Жінка і спорт» (с. 5) дотепно, влучно подано характеристику змін в одязі під впливом спорту. Ще недавно жінка «ковзалася на леду в найнеможливіших шкаралущах і грала в теніс, — якщо взагалі грала, — в корсеті. Тоді мода опановувала все, навіть спорт. Сього дня, навпаки, спорт опановує моду. ... Ідеалом стала природна краса, не позована. ... опанувала моду більша простота. Вона примушує жінку дбати про справжню культуру свого тіла».

У матеріалі «Жіноча руханка під теперішню хвилю» (с. 9) серед іншого зазначено, що до Першої світової війни руханка більш поширилася серед селян по «Соколах» і «Січах», а причиною є сліди давньої фізичної культури у веснянках-гагілках. Тому легше відновити традицію серед сільського жіноцтва.

С. Мійська пропонує зайнятися прикрашенням несправжніх писанок (с. 18) — кольоровим лаком, кораликами, обліпити шутками (котиками верби), намальованими візерунками вишивки і квітами.

У редакційній замітці «До наших Переплатниць» (с. 19) зауважено, що закінчується перший рік видання журналу, а коли починали справу, то мусили рахуватися не лише з матеріальними труднощами, а більш з психологічним упередженням вічних невдачників, якими є видавці українських часописів взагалі. Проте виявилося, «що такий журнал не лише потрібний, але й конечний». Культивування народного мистецтва здійснювалося через уміщення зразкових матеріалів і численних ілюстрацій, через пропоновані ручні роботи із застосуванням мотивів народного декоративного та автентичних народних узорів. Редакція бажала дати можливість «використати неоціненні скарби творчості нашого народу». Разом з тим, намагалися докладно інформувати переплатниць про найновіші напрямки у європейській моді одягу подаючи «першорядні зразки». Надалі головна увага буде звернена на народне мистецтво та домашню культуру.

У шостому числі — вартісний матеріал про кооперативи [14, с. 7], завдяки їх діяльності долається економічний застій, спричинений війною. Промислова кооперація діє у Перемишлі, Підгайцях, Стрию, Коломиї, Тернополі, Львові, Збаражі, Зборові — виробляють тут жіночий та дитячий одяг, капелюхи, білизну, вишивки, народні строї, штучні квіти. Ведуться курси з практичного і теоретичного навчання крою, шиття, моднярства (головні убори), вишивання, мережкування, гаптування, гачкування, плісовання.

Ширша інформація — про кооператив «Труд» у Тернополі, заснований у 1923 р., збут виробів має в Україні, Америці й Канаді. Керує майстернями та є

інструктором курсів п. Олена Лісова, емігрантка з Великої України. Кооператив виробляє жіночий і дитячий одяг, білизну, головні убори. Дуже широкий вибір церковних речей — фелони, стихарі, хоругви з народними вишивками, мережками і стрічками, обруси на престоли, мережані золотом, сріблом, нашивані кораликами й штучним камінням, рушники. Серед народних строїв пропонують українські національні історичні костюми — чоловічі і жіночі жупани, чумарки, байбараки, корсетки, плахти, пояси; серед вишивок — за оригінальними візерунками з Полтавщини, Київщини, Гуцульщини — мережки, гапти, ґердани, сумочки і торбинки. Кооператив виготовляє ще штучні квіти для прикраси жител та церков.

У шостому числі журналу вперше серед модних моделей пропонуються сукні та одяг для дітей, прикрашені вишивками.

У сьомому-восьмому числі у рубриці «З жіночого руху» в матеріалі про міжнародний конгрес в Парижі Олена Шепарович зазначає, що на виставку ручних робіт, розміщену у вестибюлі Сорбони, «Союз Українок» передав «вишивану доріжку й дерев'яну гуцульську коробку, які викликали великий подив чужинців». У Сорбоні і Тронадеро було вивішені синьожовті прапори. Представлено було 44 народи, у національному вбранні були японка, індійка і туркиня.

У матеріалі «З руханкових свят у Львові» (с. 11) автор С. подає свої зауваги щодо одягу для руханок, заохочуючи використовувати вишивку. Біла сорочка з легким вишиттям на уставці, дудах і комірці були би доречні для вправ і при тому справляли б приємне враження. Добре було б сформувати так спортивний однострій, щоби в загальних зарисах він відповідав характерові народної ноші. Зокрема, радить застосовувати капчурі. Також особливу увагу належить звернути організаторам руханкових жіночих дружин на однострої, які повинні відзначатися повною естетикою й гармонією. За приклад подано хор Дмитра Котка: одяг співаків вирізняється характером крою, загальним виглядом, у ньому «влучно підхоплені головні ціхи народної ноші». Світлина хору подана у «Новій Хаті» за 1925 р., число 6.

Серед моделей вбрання, від жіночого для різних нагод до дитячого (для шкільної молоді, смотриків (підлітків) вдома і школі, дітей); домашнього одягу і білизни подано зразки, прикрашені вишивкою, гаптом, коронками.

У дев'ятому числі рекламує Марія Фуртак збірку Катрі Гриневичевої «Непоборні» зі сюжетами з концентраційних таборів Ґмінду (це ті табори, де збирала вишивки Ольга Бачинська. — *Р. Д.*) — «Збірка повинна бути у кожній хаті, щоби перебороти вплив квилінь молодих поетів над упадком пережитих цінностей, а вітхнути віру в перемогу нового життя навіть на руїнах».

Дамян Горняткевич у замітці «Про збірку народних вишивок і писанок» зауважує, що збіднення творів народного мистецтва є повсюдним явищем. Старі зразки є складніші і через те зникають, бо нема грошей і часу. Про наше мистецтво пишуть чужинці і є прекрасні видання про вишивки, килими, писанки (німця Кольбенгаєра, росіян і поляків — публікації Львівського промислового музею). Автор ставить питання — «А ми»? Чужинці є висококультурними людьми, що зібрали не лише зразки рідної національної творчості, але й зрозуміли велику вартість українського народного мистецтва і гарно перестудіювали його. І це стало для автора заохотою заповнити прогалину в нашій науковій літературі та водночас зберегти від знищення кращі зразки. Він планує укласти альбом всіх значних виробів українського народного артистичного промислу, дослідити розвиток їх орнаментальних форм, з'ясувати походження декоративних елементів. Точні копії пам'яток могли б стати джерелом для орнаментальних композицій. Про свій задум Д. Горняткевич двічі сповіщав у «Ділі» і «Новому часі» у 1925—1926 рр., заохочуючи збір пам'яток разом з інформацією про творення цих виробів. Автор отримав писанки і вишивки з Гуцульщини, Поділля, Волині, навіть з Америки. Проте відгукнулося мало осіб і майже виключно — чоловіки. З Космача п. К. Лисинецька прислала повну колекцію місцевих узорів, читачка «Нової Хати» п. М. Саджениця надала вказівки щодо порядку формування збірки. Належить збирати і пам'ятки, але і перекази, і звичаї, пов'язані напр. з фарбуванням великодніх писанок. До вишивок належить подавати локальні назви, фіксувати всі назви стосовно писанок. Бажаючим взяти участь у збиранні пам'яток автор вишле інструкції. Збірку, після закінчення праці, — передасть до одного з українських музеїв, імена інформаторів та помічників помістить у книзі. (Дамян Горняткевич, артист-маляр, Станиславів, вул. Монюшка, 5).



Бажаємо переказати також поради Осипи З. про здорову їжу і провадження кухні, хоч вони не стосуються зазначеної теми даної статті, але бачимо цілком актуальними. Отож, «не привчайте себе та дітей до вибагливих страв. Не шукайте радости й змісту нашого життя на тарільці, а в духових вартостях! Правдиво образовані й вартні одиниці є дуже скромні й здержливі в їді. Не думаймо, що пошанівок і любов до запрошених гостей виявимо столом, заставленим вишуканими стравами і напоями. Це фалшиве поняття повинно чимскорше належати до пережитків. Кілько то гроша видають люди на дорогі напитки, при всяких гостинах, весілях, а всі ці гроші йдуть переважно в чужі руки, в чужу кишеню! Раджу ці гроші зложити на «Рідну школу»! Автор також зауважує, що «зупа» не є українським терміном, — а «поливка» або «юшка».

У статті з підписом Ч. «Жінка й мистецтво: З приводу виставки учнів О. Новаківського у Львові» автор не оминає порозсуджувати про народне мистецтво. Жінка «з природи має мистецьку вдачу і багатство мистецьких інтересів. Сірість буденщини не дали знидіти мистецьких нахилам… В найбільш неприятливих суспільних відносинах творить жінка небуденні мистецькі цінності: килими, вишивки, писанки, коронки тощо. І тут вона виказує незрівняне багатство мистецької вдачі і велику різнородність творчого хисту… Особливо українське жіноцтво… свідчить про велике культурне багатство наших народних мас, воно найкраще репрезентує нашу народну культуру, а рівночасно збагачує найкращими цінностями наше народне мистецтво. Розмах фабричної промисловости несе велику загрозу для розвою народного мистецтва, конкурує з чистою формою народного мистецтва. Автор Ч. продовжує дуже важливим зауваженням: «Також злидні, матеріальна нужда широких кол нашого громадянства щораз більше утруднює розвиток народного мистецтва». Це рівнозначна причина з першоназваною щодо заникання народного мистецтва, на яку ледве чи хто інший звертав увагу.

В одинадцятому числі уміщено інформацію про Український ярмарок у Станиславові: «Нова Хата» мала свої стенди. Автор статті не оминає стрижневого скерування журналу при кожному питанні. Наголошує на новині — показано оригінальні батики (шалі, портьєри, подушки) з кравецької майстерні «Романа» пані Еман-Олесницької зі Станиславова. Проте висловлює жаль, що п. Олесницька не пробує своїх сил в компонуванні візерунків батиків з такої багатої скарбниці народних мотивів. Килими сестер Кульчицьких — «одинокі зразки повної артистичної насолоди». «Нова Хата» виставила взори до ручних робіт, вишивки, гапти, мережки. «Гуцульське Мистецтво» показало ручні роботи, килими і різьби. «Церковна штука» зі Станиславова виставила вишиваний за народними мотивами фелон, який може бути зразком для застосування вишивки до декоративного церковного мистецтва. Автор теж зауважує, що публіка надаремно шукала кераміку, ткацькі вироби.

У дванадцятому числі уміщене повідомлення про виставку домашнього промислу і жіночих робіт у Рудках. Повітовий комітет для влаштування виставки очолив священик Симон Кульчицький, парох Вощанець, любитель народного мистецтва і його великий пропагандист.

Священик Северин Супрун подав замітку з нагоди сотих роковин смерті Карла Вебера, наголошуючи роль композитора для зацікавлення народною музикою. Творець романтичної опери, у час панування в Європі італійської опери, перший творить німецьку народну оперу, подаючи приклад усім європейським народам. З «Вільним Стрільцем» починається в Європі ера народної музики. Без Веберового «Вільного Стрільця» важко уявити російського Глин-

ку, чеського Дворжака, польського Монюшку і нашого Лисенка.

Другий річник «Нової Хати» подає надзвичайно багато рекомендацій до ручних робіт. Окрім уже згаданих у першому числі вишивок і прикрас на ялинку від сестер Кульчицьких, також пропонується наступне: вишивка перлами на касетках і торбинках, вишивані хустки і шалі (№ 2), модні хрестикові роботи і складані коронки (№ 3) та оригінальне ранкове накриття голови від М. Р. з українськими вишивками і мереживом (№ 3), модерні вишивки нитками і перлами (№ 4), прибирання вікна, балкону і веранди квітами та подушка з килимовими мотивами, власність І. Федорович-Малицької (№ 5), «прибрання кошика великодного» — рисункове зображення кошиків з околиці Ліска й Перемишля з писанками, які оздоблені шуткою або стяжкою від сестер Кульчицьких (№ 5), вони ж навчають як робити українську писанку та пропонують вишиті народні рушники з яворівського та ярославського повітів з докладним розбором стібів та винахідливо влаштований мішечок на приладдя до шиття (№ 6), сьомий-восьмий номер журналу подає багато моделей жіночого і дитячого вбрання з вишиваним, гаптованим і мережаним декором; народні вишивки представлені світлиною «артистичної блюзки з бучацькою вишивкою» — власність Катрі Гриневич; «Ручні роботи» — рисунком подушки на отоману з народною вишивкою, канвовим узором вишивки уставки, вишиваними футлярами на різні речі до подорожі за проектами, рисунками і з виготовленням сестер Кульчицьких. Дев'яте число подає чимало моделей одягу з вишивкою, гаптом і мережками, а сестри Кульчицькі навчають в'язати тороки («френзелі», «бахроми») та виготовляти нащітник і торбинку з вишивкою на ... *стирочку до порохів* (!!). У десятому номері М. Б. подає серветку з поясненням і канвовим зображенням, у цьому ж числі зображена серветка з оригінальною народною вишивкою, власність п. О. Бачинської зі Стрия; в одинадцятому числі — проекти носових хусточок А. Крушельницької з малюнками і канвою (прошиття, мережка, коронка), С. подає «наші хрестикові вишивки», а М. С. — зразок вишивки з городенківського повіту з коментарем; Дванадцяте число журналу пропонує у рубриці «Ручні роботи» виготовити власноруч подарунки до Миколая і Різдва, або придбати їх у крамниці «У. Н. М.». Це сашетка на хустинки до носа «прибрана вишивкою», килим на сукні, вишитий волічкою — проект сестер Кульчицьких, вишиваний альбом для світлин, сашетка на гребені, оздоблена вишивкою і мережкою, серветка з підсклянками з буковинською вишивкою, торбинка з прасованого оксамиту з ґердановими вишивками, далі ширше показано спосіб виготовлення вище зазначеного килима.

З фотоматеріалів та графічних зображень, окрім названих вище, становлять цінність світлина школи молодих бандуристів при Товаристві «Кобзар» у Празі, керівник — Кость Могила (№ 2, с. 2), це учні української реальної гімназії у Празі, пластуни; фото учасниць курсу крою і шиття в Сяніку (№ 4, с. 13); обкладинка часопису у виконанні Миколи Бутовича (№ 5); світлина Івана Франка у стрілецькому притулку (№ 6, с. 2), фото зі свята посвячення будинку «Порадня Матерів» у Львові — «княжий дар Ексцеленції Митрополита Графа Андрея Шептицького» (№ 7—8, с. 9), фото делегаток від України на Міжнародний жіночий конгрес у Парижі — Лотоцька-Токажевська, Мишківська, Стефа Авдикович, що постійно проживають у Парижі і одна особа з Краю — Олена Шепарович, член «У. Н. М.» (№ 7—8, с. 7); рисунок сестер Кульчицьких до статті «Вакації» (№ 8, с. 23), світлина курсу крою і шиття в Боремлі (повіт Дубно) з заміткою про те, що влада перечить таким заходам і «не допускає до ніякого гуртовання», тому курс відбувається у житлових приміщеннях по кілька осіб, інструкторка працює і по 12 годин, збираються селянки-дівчата та кілька жінок з інтелігенції (№ 9, с. 5); фото засновниць і видавниць журналу «Жіноча Доля» при аналізі першого року діяльності (№ 10, с. 1); фото перших випускниць фаховодоповнюючої дівочої школи у Львові (№ 10, с. 5); на жаль безіменні рисунки модних моделей заслуговують на відтворення у сучасному виданні з огляду на довершеність (№ 10, с. 9—13); фото вправ Луговичок на Кооперативному святі у спеціальному вбранні (№ 9, с. 8); фото стендів «Нової Хати» на Другому українському ярмарку в Станіславові (№ 11, с. 18).

Найоб'ємніші матеріали **третього річника «Нової Хати»** — стаття Ірини Ґурґули «Народні вишивки», Лист до читачок часопису про необхідність знання народного мистецтва автора Р. С. та розгорнена розповідь про народне мистецтво на Хліборобській виставці в Стрию.

У першому числі у повідомленні про IV виставку Гуртка діячів українського мистецтва у грудні

1926 р. у Львові (с. 5) звернена увага на участь жінок — Олени Кульчицької і дебютуючої Ярослави Музики, яка подала мозаїки, два темперні портрети і батики «замітні своєю оригінальністю у спробі впровадити в це мистецтво народні мотиви».

Марія Фуртак вмістила матеріал про чешку Елішку Красногорську під промовистою назвою «Чеська Жанна Д'Арк» (с. 7). Описано її літературну діяльність та співпрацю у закладеному К. Свєтлою товаристві «Жіноча промислова спілка». Спершу це був малий гурток, що обрав за мету — поширювати народне мистецтво. Але через енергію цеї особи він виріс у потужне товариство, що поклало основу під славні чеські промислові, господарські, кухарські та інші школи, видає журнал, бореться за жіночі права, заклало класичну жіночу гімназію, першу вищу жіночу школу.

У цьому числі уміщена реклама курсу «артистичного батікования» (с. 17), що влаштовує «Родоган» у Львові, Оссолінських, 6, 1 поверх. Тут також малюють на замовлення «балеві, візитові» сукні, шалі, подушки, макати. Очевидно, що це був український заклад, якщо його рекламує «Нова Хата».

У другому числі уміщене повідомлення М. Павленко про Галаганівський будинок на Прилуччині в маєтку Лебедицях (с. 7), що був спалений під час революції. Це була перша спроба відродити український архітектурний стиль. Текст супроводжують світлини Л. Янушевича з малюнків Кричевського, а також сучасний вигляд будівлі.

Вартий уваги гумор «з щоденника молодої мужатки по році шлюбу» (с. 8). Серед іншого: «Я не буду передплачувати журналу «Świat kobiecy», я буду читати Стефаника, я не буду в склепах говорити по-польськи, я буду точно платити передплату за «Нову Хату».

У матеріалі Ст. К. «Дещо про моду» (с. 8—14) серед пропонованих моделей «на костюмовий бал» — стрій боярині (с. 10). Жупан і спідниця з взористого в паси адамашку, на голові — «кораблик» і намітка з креп-жоржету, нашита «пацьорками» і сріблом.

С. Мійська надає поради для пань у «Пані а служанка» (с. 18—19). Зокрема йдеться про те, щоби пані мала служницю за домівника, не за чужу, нехай буде відповідальною за її добро. Нехай розбуджує у неї «глибоке прив'язання до свого рідного, навчаючи, що не годиться соромитися своєї мови, а калічити чужою, що треба любити і шанувати своє. Може звернути увагу на красу, традицію народного строю, котрим не вільно погорджувати на річ міського одягу, що однак на жаль бачимо на кожному кроці. Може також вказувати на красу народного мистецтва, приміром вишивки тощо. Повинна також поборювати своїм впливом великий в нинішніх часах наклін до забав і строїв. Помітити дарування і помогти розвивати, розвивати і почуття власної гідности…».

У третьому числі цінною бачимо зауваги Катрі Гриневич, письменниці, редакторки «Дзвінка», у «Душа книжки» (с. 2) — про якість книжки для молоді. Епіграфом до статті став вислів В. Гюґо: «Книжка це є хтось … не випустить тебе, поки не витисне свойого пятна на умі». Авторка стверджує: «…в Европі … до голосу приходить кожний, хто хоче, і чим більше заплямлене лахміття розвертає перед очима читача, тим певніший матеріяльного успіху й слави … дивно подумати про часи, коли ті, що їх іменами мережана історія, брали свій духовий корм із мандрівного слова … Така душевна страва сувора й міцна, давала народам міцних людей, — більше, чинила геройство насущним хлібом.

…Не можна припускати, щоби матері хотіли товаришами своїх дітей видіти неробів, кокот і мантіїв. А цими типами найрадше тепер заповнюється книжка, бо книжка поспіває за фільмом, а фільм є обчислений на принаду юрбі…

…вільно нам хотіти, щоби книжка давала народові сильних людей, не обтяжувала його кінетичної енергії юрбою розслаблених жилами калік … книжка … еманує або жерельну ясність та силу, або отруйний чад здеправованого інтелєкту.

…людей недбалих у вислові, розхрістаних в одежі ми оминаємо квапно, оглядаючися, чи хто нас з ними не видить, а ледви, чи хто відклавби на бік розхрістану книжку … А забруджену уяву хиба ж виперемо …

…сліди, які оставляє порнографічна лєктура на душі дитини, дадуться порівняти до слідів катаклізму, після якого трава не хоче зеленіти …

…Пора, щоби у нас являлася час до часу чиста, сильна книжка для молоді, як тої, що будуватиме власну державу».

У рубриці «Ріжні вісти» (с. 7) оголошується, що Національний музей влаштовує у квітні етнографіч-

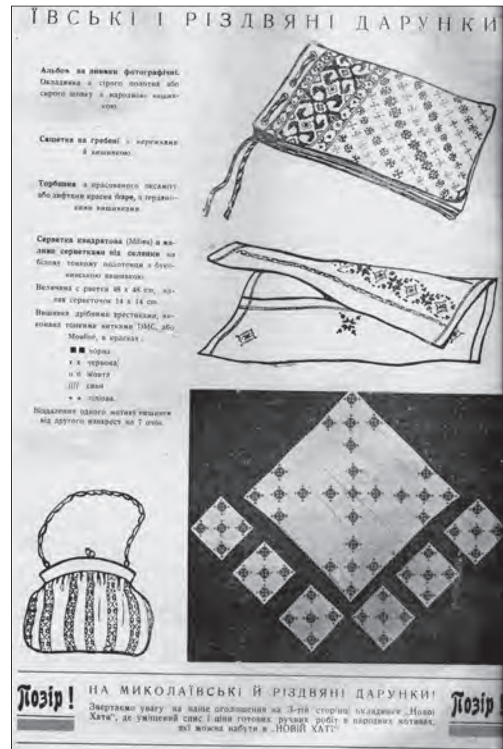
ну виставку народного мистецтва — експонати зібрали панство Бачинські зі Стрия. «*Сподіваємося, що бодай тепер* (виділення. — *Р. Д.*) кімнати Національного Музею заповняться великим числом учасниць, які прийдуть оглянути народне мистецтво усіх закутин України».

Далі редакція заохочує читачів надсилати пам'ятки народного мистецтва для формування етнографічної збірки «Нової Хати». А першим експонатом стала оригінальна вишивана сорочка з околиць Перегінська. Її надіслала прихильниця і передплатниця часопису п. Ольга Гундич з Осмолоди.

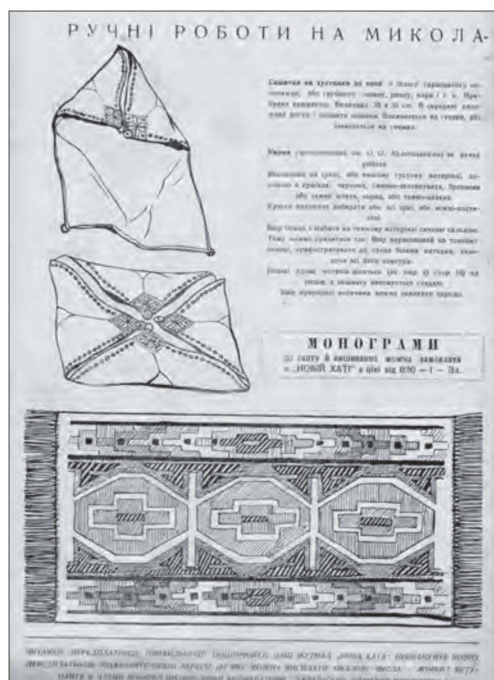
У повідомленні про «Виставку художнього промислу» у «Домі Художника» у Відні зазначається, що виставлені «зразки справжнього мистецтва, а не всячина, що під шумною назвою артистичного промислу визирає зза численних крамничних вікон». Багато найгарніших речей — це твори жінок, мисткинь з Відня, — кераміка, порцеляна, шкло різане, образи на шклі, емалі, метал, оправи книг, текстиль, шкіра, проекти інтер'єрів, модерних меблів. Все «рафіновано-просто укладене». Майже всі ці митці-жінки — випускниці віденської Художньо-промислової школи, яка здобула багато відзнак на виставці у Парижі у 1926 р. Колишніми учнями цеї школи є Олена Кульчицька, Марійка Дольницька, Оля Окуневська, Бринський.

У матеріалі «Наша хата» (с. 18) розглядається влаштування спальні і зокрема дається порада «не купувати дорогого чужостронного лахміття, а вносити всюди на кожному кроці своєрідну українську культуру, декоративне народне мистецтва, «щоб не комфорт і смішна пересада, а здоровля, чистота, елєгантна простота та своєрідна краса гляділи з усіх закутків хати».

У четвертому числі у рубриці «Наші мистецькі скарби» (с. 6) уміщено Лист до читачок «Нової Хати» (автор — *Р. С.*). У ньому наголошується про недооцінювання знання рідного мистецтва. Якщо не знаємо найбільших цінностей народу — мистецтва — то чи маємо право хвалитися любов'ю до народу і називатися освіченими людьми. Брак такого зацікавлення автор пояснює байдужістю, лінню і недостачею «глибокого переконання, що наше народне мистецтво перевищує о ціле небо чужу тандиту». Треба лише ближче його пізнати, а тоді творча праця над його поширенням і розвитком швидко піде вперед. І жінка у цій справі може проявити свій хист й ініціативу, для культивування народної естетики.



Необхідно ближче пізнати народне мистецтво, поширювати, застосовувати до всіх прикрас «домашньої обстанови». Але необхідно свідомо ставитися до цього завдання, розумітися на високих мистецьких цінностях. Не досить захоплення народним мистецтвом, потрібно докласти праці для його вивчення. Далі подано вказівки, як все це здійснити. Найперше потрібно оглянути музеї, зокрема у Львові є два українські (Національний та імені Шевченка) та кілька польських (Дідушицького, міський). «Чи бачили чудові старі правдиві українські килими, вишивку, кераміку (мальоване гончарство), образи, народну ношу?». Друга порада — набути книги, зокрема Пещанського про килими, Лушпинського про стародруки й дерев'яні церкви, Голубця «Начерк історії українського мистецтва», «Народне мистецтво Підкарпатської Руси», Січинського, Щербаківського; передплачувати журнал «Українське мистецтво», що виходить з жовтня 1926 р. Третьою порадою автора листа — влаштовувати прогулянки і подорожі, під час яких би поєднувалося фізичну користь з поглибленням мистецької культури особи. Треба придивитися і до будівлі місцевої церкви, зайти до хати гуцула, лемка, бойка. Завершує звернення до читачів Р. С. так: «Тому то для збагачення Вашого почуття краси, можливості оцінення нашого, рідного, продовження неперервного розвою народного мис-


РУЧНІ РОБОТИ НА МИКОЛА-

МОНОГРАМИ

тецтва уважно до всього придивляйтеся, що гарне і цінне в нашому народі і примінюйте його по-мистецьки, як змога найбільше у щоденному житті. І то стане цеголкою у величавій будівлі народної, а тим самим вселюдської культури».

У рубриці «Ріжні вісти» (с. 18) знаходимо цікаві відомості про виставки українського мистецтва минулі і майбутні, щойно проектовані. Голова Вистави Жіночого Мистецтва і Промислу, що відбувалася в Нью-Йорку у 1926 р. п. Ґрейс Герримен надіслала листа Секретареві Союзу Українок в Америці з чеком на дивіденди, як учасницям виставки зі словами: «З великою приємністю посилаю Вам цю дивіденду, бо Ваша цвітиста вистава праць Українок була найбільше інтересною для многих тисячів відвідувачів. Запрошую до участи в 1927 р.». Дирекція «Музею декоративних Мистецтв» в Парижі готує виставку українського мистецтва, яку повинен відкривати показ давніх та сучасних українських килимів. Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка пропонує виставки українського портрету, кераміки і килимарства. Ліґа Миру й Свободи влаштовує у Парижі Інтернаціональну виставку ручних робіт і виробів народного мистецтва.

У п'ятому числі знаходимо статтю за підписом П.К.М. «Exlibris Олени Кульчицької» (с. 4—5) з ширшою інформацією про цей вид творчості, його збірки в музеях, зокрема й зображення книжкового знаку Савини Сидорович, знаної дослідниці народного мистецтва.

У шостому числі Ірина Ґурґула у статті «Народні вишивки» (с. 1—3) характеризує явище на підставі матеріалів збірки подружжя Бачинських. Їх фото доповнює публікацію. Пані Ольга передала у власність Національному музеєві у березні 1926 р. 1003 зразки вишиття з 31 галицького повіту. Найбільше пам'яток з Покуття, з бучацького, станиславівського і сокальського повітів. Збірка започаткована у 1914 р. Перші 400 зразків були зібрані серед воєнних виселенок у таборах Ґмінду, які приготували для виставки праць виселенців, що відбулася у Відні у кінці 1915 р. На прохання Ольги Бачинської 300 селянок вишили з пам'яті найдавніші «з дідапрадіда» побутуючі візерунки, при цьому були записані їх місцеві назви та назви стібів. Ірина Ґурґула характеризує орнаментику пам'яток.

Олена Федак-Шепарович подає широку публікацію до 25-ліття «Української Захоронки» у Львові (с. 4—5). Статтю оздоблюють графічні відзнаки товариства, виконані Оленою Кульчицькою. Ідею заснування дитячих садків висунула Наталя Кобринська ще у 1891 році на Жіночому Вічі у Стрию. Втілили її львівські жінки з «Клубу русинок». Першою головою «Захоронки» була Марія Грушевська. Мета організації — вберегти дітей з наймолодших літ від впливу вулиці — денаціоналізуючого і деморалізуючого.

Осипа З-ка у «Наше чергове завдання» (с. 6) — звертається до українських жінок, щоби дбали про чистоту української мови у родині. Це перше завдання для створення культурної єдності українців. Завдання учительки і попаді почерпнути господарську термінологію з народних назв і ловити з народних уст кожне нове слово, їх записувати і творити свої. Авторка закликає вивчати мову, старатися гарно говорити, послуговуватися тільки своїми словами, не калічити мови і не латати чужими зворотами. Текст доповнений коротким словничком місцевих і запозичених назв зі сфери жіночого господарста.

«Ріжні вісти» описують відкриття виставки збірки Ольги та Іллярія Бачинських у травні 1927 р. у Національному музеї у Львові. Була присутня п. Ольга. Виголосив промову І. Свєнціцький. Зокрема згадану, що примусово виселені селянки тужили у таборах за домом. Ольга Бачинська запропонувала їм вишивати, що було і розрадою, і можливістю хоч дрібного заробітку. Відзначимо, що експозиція була доповнена світлинами вишивальниць.

«Ручні роботи» (с. 16—17) пропонують сорочку з Коболої Поляни на Гуцульщині: фото виробу, опис і канва узорів і мережок. Зауважено, що таке компонування зустрічається на Великій Україні, Буковині та Галичині.

У спареному сьомому-восьмому числі — продовження статті Ірини Ґурґули (І. Ґурґулівни) «Народні вишивки» з аналізом рослинного орнаменту та технік (с. 2—6).

У розповіді автора М. Ф. «Перед новим шкільним роком» (с. 6) з порадами, куди посилати дітей на навчання, згадані і мистецько-промислові школи з таким переліком фахів (ручні роботи, кравецтво, моднярство (головні убори), килимкарство, кошикарство, палітурництво (переплетничі), ювелірство, мистецька фотографія), також і фахово-доповнюючі школи. І у цій розповіді не проминули згадати про народне мистецтво: «Жінка витворила невичерпане багатство народного мистецтва, вона і нині повинна дбати про розвиток своїх мистецьких здібностей — а в такий спосіб може скорше запевнити собі життєву самостійність». Автор Р. Ш. поряд розповідає про фахові школи у Польщі, серед іншого — про курс ювелірно-емальєрський у Лодзі.

Рубрика «Ріжні вісти» (с. 24) містить численні відомості зі сфери культурного життя українців[7], зокрема про виставку українського домашнього промислу в Народному Домі в Рудках (показано, зокрема, церковні шати, гапти, вишивки, народні строї, подушки, обруси, рушники, писанки старі й нові вироби з заліза і дерева).

«Нова Хата» рекламує «Ґобеліновий декоративний килим в 11 красках» за рисунком графіка Роберта Лісовського, виконаного в майстерні «Гуцульського Мистецтва» в Косові (с. 25).

Дев'яте число на першій сторінці закликає до пожертв на (!) ювілейний дар для Ольги Кобилянської з нагоди сорокаліття діяльності… на придбання хати, бо квартирує у півпідвальному приміщенні в румунській окупації («комірниця в сутеринах в румунській займанщині»).

Автор К. Б. подає надзвичайно цікавий матеріал у статті «Народні вишивки. Народна ноша» (с. 2) — враження з подорожі по Румунії. Найперше — коротка характеристика вишиваних сорочок Буковини, зауважені зміни і в одязі, і в оздобленні. Подана інформація — як з такими явищами борються румуни. Щоби підняти в очах населення вартість народного одягу, зберегти його, збагатити і пожвавити народні промисли, румунська королева майже постійно одягнена в народне вбрання, а за її прикладом — і цілий двір. Навіть (за прикладом королеви) на всі свята, паради, бали всі дами двору, аристократки носять народний стрій. Кожна румунська хата інтеліґента прикрашена народними виробами, одягають теж народне вбрання. В Бухаресті є крамниця народних виробів.

У статті «Дві виставки українського народного мистецтва» (с. 3) подана ширша інформація про уже згадувані виставки у Нью-Йорку та в Рудках. З 27 вересня по 2 жовтня 1926 р. у готелі «Астор» відбувалася виставка жіночого мистецтва і промислу. Союз Українок в Америці влаштував українську кімнату. Всі визнали, що українська виставка була найкращою — показано вишивки, килими та гуцульські вироби. Вишивок наслали так багато, що змінювали їх всі сім днів виставки, дуже вдалим задумом була присутність дівчат у народних строях. Це все приваблювало відвідувачів, що купували вироби й розпитували про український народ. Попередньо уже був згаданий лист Голови виставки до Олени Лотоцької. У жовтні 1927 р. знову зорганізовують аналогічну виставку, де також відбудеться українська концертна програма, яку транслюватиме радіо по усій Америці.

Виставка в Рудках влаштована за ініціативою Філії Сільського Господаря. Головою організаційного комітету став священик Семен Кульчицький. Мета заходу — перевірити стан розвитку домашнього промислу між українським населенням повіту і даною виставкою сприяти зросту пошани до народного вбрання, його поширенню і плеканню. Статтю супроводжують світлини з обох виставок.

Рубрика «Ріжні вісти» (с. 7) серед іншого повідомляє про Міжнародний XII-й Кооперативний Конгрес в Стокгольмі (серпень, 1927). Були там делегати і з Західної України, широко представлена кооперація Радянської України «з дуже чисельною та визначною участю у виставці преси». Західноукраїнська кооперація подала стенди з працями «Союзу Українок» щодо пропаганди кооперації серед жінок. Майстерня «Нової Хати» передала кілька

[7] Напр. повідомлення про концерт С. Крушельницької: «В Парижі був український день, французи говорили: «Ви, українці, можете бути горді з Вашої пісні та Вашої артистки».

рушників з українською народною вишивкою, якими прибрали ці стенди. Вишивки викликали велике зацікавлення та визнання у делегатів Конгресу.

Десяте число «Нової Хати» розкриває стаття «Українське народне мистецтво на Хліборобській виставці в Стрию» (с. 1—2). Найперше автор зауважує, що велике прагнення до краси українці висловлюють не лише в пісні, але ще більш виразно — у народному мистецтві. Окрім досягнень хліборобів, виставки видавництв і часописів (бо «освіта, книжка і часопис — це передумова і невідлучний товариш доброго господаря і господарчого поступу») були показані праці кооперативів «Труд» зі Стрия та зі Львова, «Українське Народне Мистецтво» зі Львова, а також килими сестер Кульчицьких та збірка народних вишивок Ольги і доктора Іларіона Бачинських. Ширше показана продукція львівського кооперативу «У. Н. М.», діяльність якого розвивається, поширюється і здобуває щораз більше зацікавлення серед українців та чужинців і в Україні, і за її межами. Цінною рисою діяльності кооперативу є те, що при застосуванні народних вишивок і мережок у сучасних виробах дуже строго дотримуються точної передачі візерунку першовзірця. Другою цінною особливістю є спосіб організації праці. Вона зосереджена по селах у створених гуртках домашнього виробництва. Перший такий осередок заклала п. Іванна Білинська у с. Пчани Жидачівського повіту, навчивши 40 селянських дівчат різних народних стібів. Більшість вишивок «У. Н. М.» виготовлена саме у цьому селі.

Праці кооперативу зайняли дві кімнати. Одна була влаштована як їдальня, покриття стола («капа») і доріжка на креденс були «в яворівських мотивах»; гори подушок з низинкою (нізінною вишивкою) на «отомані», покритій гуцульським ліжником. «Кошиковий ґарнітур на веранду прибраний серветою на столі, подушками і накидками на фотеликах». Вікно мало «мережковані» завіси, на менших столиках — серветки, настільники, альбоми, оправлені в полотно з вишивками. Цілість облаштування доповнювали гобеленові макати «проєкту і виконання» сестер Кульчицьких, гуцульські різьблені у дереві тарелі, глиняні вази на квіти. Друга кімната заповнена виробами за візерунками вишивок і мережок Великої України, стилізовані рушники на образи, вишивані золотом і сріблом, мережаний обрус з серветками «до кави» та окремо великий стіл, повний різних виробів, у тому числі — вишивок, на продаж.

Автор статті резюмує: велике зацікавлення публіки працями «У. Н. М.» свідчить про правильність обраної дороги. При підтримці громадян кооператив зможе виконати велике завдання пропаганди народного мистецтва, плекання домашньої культури та творення джерел заробітку для сільського жіноцтва.

У рубриці «Ріжні вісти» (с. 8) інший автор подає доповнюючу інформацію про цю ж виставку. Зокрема, між килимами перше безперечно місце віддає працям сестер Кульчицьких. Килими і гобеленові макати розміщені в окремій кімнаті, кожна річ незвичайно оригінальна, за першовзірець обрано «стильові українські килими». Вироби дають «повну насолоду для вибагливих знатоків килимкарського мистецтва». Автор відзначає незвичайну працьовитість і «безвпинні студії пп. Кульчицьких над українським народним мистецтвом». Вони отримали багато замовлень. Великою популярністю користувалася виставка килимів «Гуцульського Мистецтва» з Косова колекція Бачинських, що зібрана в бараках виселенців в Ґминді. Вдалими були приклади застосування народного мистецтва до церковних виробів.

В одинадцятому числі вміщено кілька світлин (с. 3, 4, 5) з фрагментами експозиції «У. Н. М.» на сільськогосподарській виставці в Стрию.

Ширша стаття «Виставка української книжки» (с. 6) повідомляє про Свято Української книжки у Львові з урочистою академією, читанням доповідей. У виставці видань взяв участь, зокрема, Київський Науковий Інститут Книгознавства, товариство «Просвіта» за участі всіх українських та еміграційних осередків виставило понад 1000 експонатів. Відділ «драматичних» видавництв прикрашено оригінальними моделями театральних декорацій П. Холодного та П. Мурського. Наукове товариство ім. Шевченка представило великий вибір видань з Радянської України, були й видання Української Господарської Академії в Подєбрадах. Пластовий Улад показав свої видання та світлини, прикрасив виставку килимами з Пластової Килимарні в Косові. Виставлено більше 10 тисяч книг і часописів. *Та найприкріше, що відвідування виставки слабке: «У Львові, в столиці краю, при тій великій кількости української інтеліґенції той цілковитий брак інтересу до книжки, це явище дійсно застрашаюче»* (виділення. — *Р. Д.*).

У дванадцятому числі передрукована передмова Миколи Макаренка (с. 6—8) до праці Григорія Павлуцького «Історія українського орнаменту» (Київ, 1927), а у рубриці «Ручні роботи» читачам пропонують три оригінальні рушники з Полтавщини, які відбито з книги професора Г.Г. Павлуцького і вже підготована канва.

У замітці «Святочні гостинці» (с. 19) автор М. Ф. зауважує, що ялинки в народі не знають, інтеліґенція перебрала це від поляків. Миколая теж не наш звичай, не народний — а з Франції, поширився як дитяче свято в містах. При виборі подарунків автор закликає «сповняти культурну місію — поширювати на кожнім кроці українське народне мистецтво». Радить дарувати книжки і мистецькі предмети. Діти повинні змалку привикати «до мистецької культури книжки». Забавки повинні готувати до майбутньої творчої праці, навчати цінувати працю людей і саму людину. Іграшки зі сфери нищення людей — жовніри, зброя, гармати — повинні зникнути з дитячого оточення.

У рубриці «Ріжні вісти» (с. 7) стисла розповідь про словінський журнал «Жіночий світ» (Трієст), який іноді, серед численних матеріалів на різноманітні теми, містить зразки народного мистецтва свого народу та інших слов'янських.

Згадано про двадцятилітні роковини смерті Марка Вовчка зі згадкою, що псевдо вигадав Пантелеймон Куліш, бо була непривітна й мовчазна, який також сказав про письменницю, що вона «випила весь сок і запах з квітів української мови».

Згадано про століття з часу виходу першого збірника українських пісень М. Максимовича, 60-літній ювілей «Просвіти», про вихід першого тому (1927 р.) Українських дум, упорядником якого є Катерина Грушевська, співробітник УАН. Цікавою бачимо інформацію про Кіно в Україні. Якщо у Західній Європі кіно здебільшого це «вульґарна розвага розрахована на поганий смак та низькі інстинкти», то на Радянській Україні кіно здійснює велику культурно-виховну роботу. Українська кіноорганізація ВУФК видає 15—20 фільмів у рік, цього року розпочала будову двох кінозалів у Харкові.

Завершує третій річник слово «Від Видавництва» (с. 20), де зокрема йдеться про мету журналу: прогнати з української хати чужі видавництва, дати жіноцтву свій журнал і заставити широкий його загал до співпраці. Головною ідеєю часопису буде і надалі плекання народного мистецтва і домашньої культури. Редакція залучила до співпраці «визначних літературних робітників», завела переписку з журналами з Радянської України щодо надсилання матеріалів зі сфери українського народного мистецтва. На майбутнє «будитимемо в жінці її приспані творчі сили», щоби вона перестала бути «робучою машиною», а стала «творцем-мистцем». Редакція запрошує до співпраці усіх, хто «охочий доложити своїх рук до духовного збагачення нашого жіноцтва».

І не можемо не згадати, що і у цьому слові від видавництва знову звучить делікатне нагадування, одне з ду-у-уже численних впродовж усіх цих років виходу журналу, ... про надіслання залеглих передплат і поточних.

Третій річник «Нової Хати» містить чимало моделей одягу із застосуванням вишивки, гапту, нашивання кораликів і подібне. Зокрема, у першому числі — сукні з гаптом, камізелька зі срібною коронкою і срібним гаптом, моделі з гаптом з золотих і срібних кораликів (с. 11, 14), одяг з вишивкою, гаптом і мережками (ч. 3, с. 15—16), п'яте число подає аналогічні моделі (с. 12—14), а також «візитову сукню» від А. К. на перші літні дні з низинною вишивкою зі світлиною виробу (с. 8), число 7/8 подає багато моделей літнього вбрання, оздоблених вишивкою (с. 11, 14—15). Численними є і пропозиції рубрики «Ручні роботи». Зазначимо, що усі зображені моделі і ручні роботи можна було замовити у кооперативі «У. Н. М.», це не були лише графічні вправи художників. Перше число заохочує виготовити власноруч або замовити прикраси на ялинку, полтавську серветку і подушечку з гуцульською низинкою. Мотив полтавської вишивки у докладному розкладі зі світлиною готового виробу. Сестри Кульчицькі пропонують доріжку з «правдивими придніпрянськими мережками і вишивкою гладдю», додаючи канвові зображення технік і фото готового виробу (№ 2, с. 16—17). Іванна Білинська з Пчан подає модель хлоп'ячої блузи, а М. С. — три способи викінчення краю виробів: широкою мережкою, вузенькою мережкою, званою на Підгір'ї «цирка» і широкою закладкою. Подається графічне пояснення до виконання мережок і загальний вигляд серветок (№ 3, с. 16—17). У четвертому числі (с. 15—17) сестри Кульчицькі умістили докладні описи і рисункові зображення комплекту оздоб

вівтарної частини храму (покриття вівтаря, рушник на чашу) та графічне зображення загального вигляду з проектованими тканинами вівтаря, іконостасу, тетраподу. У п'ятому числі (с. 16—17) подана серветка «в полтавському стилі» (гладь і мережка білими нитками) та крій сорочки з Долини Товмацького повіту, яку надала п. Ольга Бачинська. Число 7/8 подає загальний вигляд корсетки, її крій і опис, з кроєм і описом, яку надав музей НТШ у Львові, сестри Кульчицькі пропонують доріжку і обрус з буковинською вишивкою (с. 21—23). У дев'ятому числі уміщена серветка з перемітковою вишивкою з праць О. Бачинської, відданих до Національного музею у Львові з фотозображенням, тканий рушник (настільник) з Прикарпаття (з Невіцко), буковинська килимова вишивка з канвовим розбором (с. 16—17). У десятому числі подано проект на портьєри і серветку за мотивами вишивки з Мармарошського жупанату за книгою «Народное искусство Подкарпатской Руси» (Прага, 1925). Поряд уміщено світлини молодиці у вишиваній сорочці та мотиву з рукава цеї сорочки за зображенням зі згаданої книги. Це унаочнена вправа: як мотив з готового автентичного зразка вишивки застосувати до сучасного виробу (с. 16—17). Одинадцяте число пропонує гачковані вироби для найменших з докладним поясненням і графічними вказівками. Сестри Кульчицькі пропонують рушник з полтавськими мережками (загальний рисунок, фото виробу у процесі виготовлення і канва) — с. 16—17.

З вдалих графічних матеріалів у третьому річнику, окрім згаданих, є окладинка видання, фото дівчат-вишивальниць з с. Пчани (№ 10, с. 1).

Висновки

Часопис «Нова Хата» належав до ряду західноукраїнських видань першої половини XX ст., що боролися за українську ідею. Він був одним з вельми дієвих чинників у творенні національно-культурного феномену Галичини. Проте матеріали журналу мають не лише наукове значення як елемент минулого, у них відображений зокрема й суттєвий зріз мистецтвознавчої думки, запотребóваної і сучасними дослідниками народного мистецтва, й дуже актуальної для нинішньої мистецької практики. «Чи може сприйняти, засвоїти й ефективно задіяти сучасне українське суспільство ці галицькі коди національної ідентичності — справа нових інтерпретацій, нових інтенцій осягнути західноукраїнський досвід виживання українського етносу в умовах химерної багатомовності та експансії інших, хай і європейських, культур і цивілізацій» [6, с. 6]. Сам передрук матеріалів і практичних розробок «Нової Хати» у виданнях XXI ст. був би цінним для зацікавлення народним мистецтвом та його вправним застосуванням у сучасних виробах. Також організація кооперативів на зразок «Українського Народного Мистецтва» чи установ, подібних до колишнього Художнього фонду є нагально необхідним. Виховання розуміння особливостей національного декоративного мистецтва повинно стати обов'язковим від садочка і перших шкільних років.

Проте сучасне застосування традицій народного мистецтва повинно би піднятися на вищий щабель, ніж це було у наших щиро і високоповажних попередників. Пошана до національної окремішності, збереження національної неповторності узгоджується з Божими настановами. Перемішування народів, стирання національних відмін — це з традицій Вавилону. Там корениться інтернаціональна однаковість, у т. ч. й сучасна європейсько-американська, нівечення всякої згадки про національність аж до усунення рядка в посвідчені особи та у свідоцтві про народження. Для Господа є цінною кожна етнічно окремішня спільнота людей і Він Сам подбав про їх незнищенність. Про це найяскравіше свідчать різні мови П'ятдесятниці, присутність у відновленому світі викуплених кров'ю Христа «з усякого племени, і язика, і народу, і люду» [8] [2, с. 1506; 3, с. 237; 1, с. 279], та що всіх їх однаково вчинено Божими царями і священиками [9] [2, с. 1344—1345, 1488, 1502, 1506, 1508]. Таке високе покликання повинно спонукати кожного подбати про власне спасіння, зокрема і як представника певної національної спільноти, бо у кожній особі закарбовані її особливості. Актуальним завданням дослідників народного мистецтва повинен стати добір ознак, які би склали зміст нового національного мистецького вияву, що узгоджувався б з усіма Біблійними настановами. Григорій Сковорода радив: «Бери вершину і матимеш середину». Праг-

[8] Об'явлення 5:9—10— за І. Огієнком; у Куліша: «з усякого роду, і язика, і народу і поган», в Синодальному: «из всякого колена и языка, и народа и племени».

[9] Біблія. Дії апостолів. 2:6—1; 1 Петра. 2:9; Об'явлення. 1:5—10; 5: 9—10; 7:9.

нення наших попередників стати рівноправними у колі вільних народів і сучасне — значно мілкіше: «хоча б відомими бути» — не стане досяжним попри свою дуже незначну посутню вартість, якщо не запрагнемо до вершинної мети: догодити Творцеві.

Цінний досвід «Нової Хати» належить запропонувати українському суспільству XXI ст. найкраще через докладний передрук все ще актуальних матеріалів для вичерпного засвоєння.

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В Русском Переводе с Паралельными Местами. [Перепечатано с Синодального издания] / Всесоюзный совет евангельских христиан-баптистов. — М. : ВСЕХБ, 1988 г. — 925+292 с. : 4 карти.
2. Біблія або Книги Святого Письма Старого и Нового Заповіту / Брітанське і Закордонне Біблійне Товариство; [пер. з давньоєвр. і грец. Митрополит д-р Іларіон, пастор Василь Кузів, пастор Левко Жабко-Потапович і ін.]. — Лондон : БіЗБТ, 1962. — 1523 с. : 4 карти.
3. Сьвяте Письмо Старого і Нового Завіту мовою русько-українською / Британське і Заграничне Біблійне Товариство; [пер. з давньоєвр. і грец. П.О. Куліш, І.С. Левицький, д-р І. Пулюй]. — У Берлині : Виданє Британського і Заграничнього Біблійного Товариства, 1925. — 825+249 с.
4. *Андрусів С.* Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років XX ст. / Стефанія Миколаївна Андрусів. — Тернопіль : Джура ; Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2000. — 340 с. : іл.
5. *Витанович І.* Історія українського кооперативного руху / Ілля Витанович, історико-філософська секція НТШ. — Нью-Йорк : Товариство української кооперації (ТУК), 1964. — 624 с. : іл.
6. *Жулинський М.* Культурологічний дискурс Галичини / Микола Жулинський // Андрусів С. Модус національної ідентичності. Львівський текст 30-х років XX ст. — Тернопіль : Джура ; Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2000. — С. 5—7.
7. К-а С. Українське Народнє Мистецтво // Нова Хата. — 1927. — Ч. 1. — С. 18.
8. *Кость Л.* Ужиткове мистецтво Олени Кульчицької / Любов Кость // Олена Кульчицька / Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. — Львів : Артклас, 2007. — С. 139—155.
9. *Кость С.* Західноукраїнська преса першої половини XX ст. у всеукраїнському контексті: засади діяльності, періодизація, структура, особливості функціонування / Степан Андрійович Кость. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — 512 с.
10. *Малицька К.* У п'ятиліття совісної праці. 1925—1930 / Константина Малицька. — Нова Хата. — 1930. — С. 1—2.
11. *Семчишин О.* Штрих до творчого портрету О. Кульчицької / Олеся Семчишин // Народознавчі зошити. — 2001. — Ч. 1. — С. 49—58.
12. *Сніцарчук Л.* Українська преса Галичини (1919—1939 рр.) і журналістикознавчий дискурс / Лідія Сніцарчук. — Львів : Відділення «Науково-дослідний центр періодики» ЛННБУ ім. В. Стефаника, 2009. — 416 с.
13. Творімо українську моду / редакційна стаття // Нова Хата. — 1938. — Ч. 6. — С. 13.
14. Українська жінка в промислових кооперативах / редакційна стаття // Нова Хата. — 1926. — Ч. 6. — С. 7.
15. *Якимчук Н.* Художниця Олена Кульчицька і я / Наталія Якимчук // Народознавчі зошити. — 2001. — Ч. 1. — С. 148—155.

Romana Dutka

ON ETHNOLOGICAL THEMES IN THE COLUMNS OF «NOVA KHATA» («NEW HOME») MAGAZINE THROUGH 1925—1927

«Nova Khata» («New Home») had been an organ of «Ukrayinske Narodne Mystetstvo» («Ukrainian Folk Art») Lviv feminine manufacturing cooperative and belonged to the wide range of Western Ukrainian periodicals that at the first half of XX c. firmly stood for the national distinctness of Ukrainians under conditions of statelessness and expansion of foreign cultures. The cooperative worked on formation of peculiar Ukrainian modern style in clothing as well as in arrangement of homes and temples upon the basis of native traditional art. Launching the Ukrainian womanhood's active position had also been among principal tasks of the magazine.

Keywords: Lviv magazine «Nova Khata» («New Home»), women cooperative «Ukrainian Folk Art», Ukrainian fashion, Ukrainian embroidery.

Романа Дутка

НАРОДОВЕДЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «НОВА ХАТА» 1925—1927

Журнал «Нова Хата» («Новый Дом») — орган львовского женского промышленного кооператива «Українське Народне Мистецтво» («Украинское Народное Искусство») — принадлежал к широкому кругу западноукраинских изданий первой половины XX в., которое отстаивали национальную обособленность украинцев в условиях без государственности и экспансии чужих культур. Кооператив работал над формированием своеобразного современного украинского стиля одежды и обустройства жилищ и храмов на основе истинно народного традиционного искусства и над формированием активной общественной позиции украинских женщин.

Ключевые слова: львовский журнал «Нова Хата», женский кооператив «Украинское Народное Искусство», украинская мода, украинская вышивка.